

Louna-Tuuli Luukka

Kättä pidempää

Esineilmaisun motivaatiot

Metropolia Ammattikorkeakoulu  
Teatteri-ilmaisun ohjaaja  
Esittävä taide  
Opinnäytetyö  
23.5.2011

Tekijä(t) Otsikko Sivumäärä Aika	Louna-Tuuli Luukka Kättä pidempää Esineilmaisun motivaatiot 39 sivua + 1 liite 23.5.2011
Tutkinto	Teatteri-ilmaisun ohjaaja
Koulutusohjelma	Esittävä taide
Suuntautumisvaihtoehto	Tutkimuksellinen polku
Ohjaaja(t)	Lehtori Tuuja Jänicke
<p>Tutkin työssäni esineiden käyttöä ilmaisuvälineinä teatterissa. Pyrin avaamaan erilaisia näkökulmia ja syitä niiden hyödyntämiseen näyttämöllä, sekä antamaan lisävälineitä esineilmaisusta keskustelemiseen. Esineilmaisu on suosittua kasvattava, mutta monille olemukseltaan hämärä teatterin tekemisen muoto. Työssäni pyrin sanallistamaan sanatonta ja sanomatonta, eli sitä, mitä esine voi esiintyjän työtoverina tuoda teatteriin. Perustelen myös, miksi käytän käsitettä <i>esineilmaisu</i> käsitteen <i>esineteatteri</i> sijaan.</p> <p>Käsittelen aiheitani käyttäen teoreettisena kehyksenä tutkija Teemu Paavolaisen pro gradu -tutkielmassa <i>Ylimarionetista bioesineeseen. Näkökulmia teatterin esinekieleen</i> hahmottelemia esityksellisiä projekteja. Projektit ovat tyylittely, keinojen paljastaminen ja tilan runous, ja ne ovat Paavolaisen ehdotuksia naturalistisen todellisuusilluusion vaihtoehtoiksi. Kutsun hahmotelmaa <i>Paavolaisen kolmijako</i>ksi. Työni on ehdotus käyttää näitä projekteja jäsennyksivälineenä esineilmaisusta käytävään keskusteluun.</p> <p>Havainnollistan Paavolaisen kolmijakoa analysoimalla sen avulla valikoituja kohtauksia Metropolia Teatteriin ohjaamastani esityksestä <i>Jotain kaunista ja kielteistä</i>, sekä teatteriryhmien Akseli Klonk ja Krepsko esityksiä.</p> <p>Teemu Paavolaisen työn lisäksi käytän lähdemateriaalina Akseli Klonkin taiteellisen johtajan Janne Kuustien sekä Krepskon taiteellisen johtajan Linnea Happonen haastatteluita, ja pyrin luomaan näiden lähteiden välille dialogisen suhteen.</p> <p>Työni tarkoitus on rohkaista teatterin tekijöitä kokeilemaan ennakkoluulottomasti, millä tavoin esineiden mahdollisuuksia monipuolisesti hyödyntämällä omaa teatterikieltään ja teatterinäkemystään voi avartaa ja rikastaa. Sitä voi lukea myös jäsennyksenä muodoltaan ehdollisesta teatterista.</p>	
Avainsanat	Esineilmaisu, esineteatteri, välineteatteri, tyylittely, keinojen paljastaminen, tilan runous, Akseli Klonk, Krepsko

Author(s) Title	Louna-Tuuli Luukka Third Hand; The Motivations of Object Theatre
Number of Pages Date	40 pages + 1 appendice 23 May 2011
Degree	Drama Instructor
Degree Programme	Performing Arts
Specialisation option	
Instructor(s)	Tuuja Jänicke, Lecturer
<p>In my thesis, I study the performative use of objects in the field of theatre. I aim to open different points of view and reasons to take advantage of them on the stage, and to give new aspects for discussing the subject. Object theatre is a form of art, which is growing to be more popular, but also a vague subject to many. In my thesis, I try to put to words the unspeakable, what the object can bring to theatre as a companion at work.</p> <p>As my main theoretical basis, I use the trichotomy, that Teemu Paavolainen defined in his Master's thesis . The projects of his trichotomy are stylizing, reveillance of methods and the poetics of the space, and they are suggestions for alternatives to the naturalistic illusion in theatre. My thesis is a suggestion to use these projects as parse to be used in the discussion about object theatre.</p> <p>I exemplify the tricothomy by analysing selected scenes from the performance Jotain kauaista ja kielteistä that I directed to the Metropolia Theatre, and some performances of the theatre groups Akseli Klonk and Krepsko</p> <p>In addition to the pro gradu of Teemu Paavolainen, I use the interviews of Akseli Klonk's artistic directos Janne Kuustie and Krepsko's artistic directos Linnea Happonen. I aim to create a dialogue between these resources.</p> <p>The purpose of my study is to encourage theatre makers to try the possibilities of object theatre unprejudicedly, in the means to widen their theatrical thinking. My thesis can also be read as an analysis of theatre, that uses unconventional forms.</p>	
Keywords	Object theatre, stylizing, reveillance of methods, poetics of the space

## Sisällys

1	Johdanto	1
1.1	Esineiden pariin	1
1.2	Pelivälineet	4
1.2.1	Mikä esine?	4
1.2.2	Esineteatteri/välineteatteri/esineilmaisu	5
1.3	Tutkimusmenetelmistä	7
1.3.1	Ylimarionetista bioesineeseen	7
1.3.2	Paavolaisen kolmijako	8
1.3.3	Haastattelut	8
1.3.4	Jotain kaunista ja kielteistä	10
1.3.5	Esineen yhteys esityksen aiheeseen	10
2	Tyylittely	11
2.1	Mikä tyylittely?	11
2.2	Jotain kaunista ja kielteistä tyylittelyä	13
2.3	Tyylittely Akseli Klonkissa ja Krepskossa	15
3	Keinojen paljastaminen	17
3.1	Hei me ollaan teatterissa	17
3.2	Kaksoistietoisuus	21
3.3	Vieraannuttaminen	22
3.4	Kaunis ja kielteinen hypnoosi kertaa kolme	24
3.5	Akseli Klonk	26
4	Tilan runous	27
4.1	Taidehiippailun multihuipennus vai kolmiulotteista runoutta?	28
4.2	Tadeusz Kantor	29
4.3	Syyllisyydentuntoinen Sylvi Keskonen	32
4.4	Krepsko	34
5	Lopuksi	36
	Lähteet	39
	Liitteet	

## Liite 1. Haastattelukysymykset

# 1 Johdanto

## 1.1 Esineiden pariin

Esineet ovat asettuneet taloksi teatterikäsitykseeni. Tämä on saanut alkunsa vaivihkaa, mutta on muuttunut enenevässä määrin perustelluksi ja tietoiseksi kehitykseksi. Kun sain ensimmäisiä kertoja esiintyjänä jatkeekseni jonkun arkisen esineen, kuten vanhasahan tai mehumaijan, tai päähäni valtavan lintuhäkin, en nähnyt ongelmia, rajoitteita tai tarvetta kyseenalaistamiselle, vaan lisää kuvallisia ja toiminnallisia ilmaisumahdollisuuksia. Yksin en olisi välineineni päässyt alkuun, vaan olisin mahdollisesti jäänyt jumiin siihen, miten niitä *oikeasti* käytetään. Nähtyäni innostavia esimerkkejä siitä, miten esimerkiksi halonpätäkät muuntautuvat erilaisiksi kyläläisiksi, tai miten niiden käytön avulla voitiin leikitellä esityksen rytmillä, omakin mielikuvitukseni löysi liikkumatilaa. Näistä oivalluksista käsitykseni esineilmaisusta on edelleen rikastunut, joskin luen itseni vielä omaa ilmaisukeinoaan etsiväksi aloittelijaksi.

Olen ollut havaitsevinani, että esineilmaisun hyödyntäminen teatterissa kiinnostaa kasvavaa joukkoa nuoria teatterintekijöitä. Se, mitä esineteatteri sitten on, voi tarkoittaa eri ihmisille eri asioita. En yritä löytää määritelmää sille, mitä käsitteellä tarkoitetaan. Sen sijaan olen suunnannut huomioni esineteatterin erilaisten ilmenemismuotojen teoreettiseen jäsentämiseen, eli käyn läpi esineen käytön esityksellisiä mahdollisuuksia ja yritän sanallistaa sanomatonta, eli sitä, mitä esine näyttämöllä voi meille avata. Työni on ehdotus esineilmaisusta keskustelun välineeksi. Esineilmaisu on laajasti sovellettava keino. Itselleni se on tuttua enimmäkseen puhtaasti taiteellisessa työssä, mutta näen sen erinomaisena keinona myös erilaisissa ilmaisutyöpajoissa. Esineilmaisulla voi lähestyä teatteria hyvin leikinomaisesti, ja sillä voi mielestäni keventää ilmaisullisia paineita. Esineen kanssa ei ole yksin lavalla. Väitän, että esineilmaisu ennemmin purkaa rajoja kuin luo niitä.

Oma polkuni esineilmaisun parissa alkoi 2000-luvun alkupuolella silloisessa kotikaupungissani Oulussa. Ennen opiskelujani toimin näyttelijänä Nukkteteatteri Akseli Klonkissa ja sen tytärteatterissa, eli Teatteri Airopikissa. Akseli Klonk on koko perheen ammatti-

teatteri ja Airopik on ammattivetoinen harrastajateatteri aikuiselle kohdeyleisölle. Tutustuin klonkilaisiin kesällä 2002 Oulun ylioppilasteatterin ja Akseli Klonkin yhteistyöproduktion kautta. Olin harrastanut näyttelemistä 15-vuotiaasta asti, eli vuodesta 1998, aluksi ohjatussa nuortenryhmässä ja sen jälkeen lukion ilmaisutaidon kursseilla. Klonkin absurdiin estetiikka ja huumori tuntuivat minusta kotoisilta, joten hakeuduin seuraavana keväänä suorittamaan pienen työharjoittelun heillä, mistä lähtien olen enemmän tai vähemmän ollut toiminnassa mukana.

Produktioista, joissa olen ollut mukana, nukketeatteri on ollut vähemmistössä. Enimmäkseen olin mukana Airopikin produktioissa, joissa *välineteatteri* on suosittu ilmaisumuoto. Välineteatteri on klonkilaisten käyttämä ilmaisu ja synonyymi esineteatterille. Tutustuessani siihen esityksen valmistamisen keinona olin teatterintekijänä vielä melko vihreä ja vaikutteille altis, joten otin sen vastaan kriitikittömästi. Mielessäni ei käynyt kään kyseenalaistaa koko asiaa tai käsitettä, vaan otin kaiken nöyrästi vastaan. Ehdin opiskella esittävää taidettakin hyvän matkaa, ennen kuin minulle valkeni, että välineteatteri on käsitteenä laajassa mittakaavassa tuntematon.

Myöhemmin alalle opiskellessani olen pohtinut esineiden käyttöä ilmaisuvälineinä kriittiseltä ja teoreettiselta kannalta. Se on näiden pohdintojen jälkeen tuntunut entistä vahvemmin perustellulta muodolta. Kysymys esineiden käytöstä ilmaisuvälineinä on kiinnostava, koska siinä törmää kysymyksiin teatterin syvimmästä olemuksesta, teatterin ominaislaadusta taidemuotona.

Ensimmäinen teoreettinen kosketukseni siihen tapahtui vuonna 2008. Tuolloin luin tamperelaisen teatterintutkija Teemu Paavolaisen pro gradu -tutkielman *Ylimarionetista bioesineeseen. Näkökulmia teatterin esinekieleen* ensimmäisen kerran, koska aioin tehdä teatterihistorian pro seminaari -työn välineteatterista. Työn luettuani tajusin ensinnäkin aiheen olevan laajempi ja monisyisempi kuin olin ajatellut, sekä sen, ettei kyseessä ole selkeä genre. Se alkoi myös tuntua liian laajalta ja hahmottomalta asialta käsiteltäväksi järkevästi kolmen opintopisteen esitelmässä.

Samoihin aikoihin olin opiskeluissani vaiheessa, jossa teki mieli kääntää selkänsä tietyille leireille ja suunnata toisiin. Tämä on vaihe, jossa mielellään sanoo joidenkin ajattelun ja työtapojen olevan ”paskaa” ja joidenkin taas juuri sitä oikeaa asiaa. Paavolaisen

gradu asettuu naturalistisen todellisuusilluusion oppositioon ja istui siksi taidekäsitykseni silloiseen kehitysvaiheeseen hansikkaan lailla. Uskon, että tällainen hivenen tuomitseva vaihe on taiteilijan kehityksessä tarpeellinen. Sen avulla pystyy kartoittamaan omaa taiteellista maastoaan ja ottamaan kantaa omaan kieleensä. Kielellä tarkoitan sitä ajattelusta ja teoista muodostuvaa kokonaisuutta, joka artikuloi niin taiteesta puhuttaessa, sitä tehdessä kuin itse teoksissakin. Kun tämän vaiheen avustuksella saa kiinni omasta ajattelustaan ja käsialastaan, voi suhtautua toisenlaiseen taiteeseen rennommin ja arvostavammin kuin ennen. Tällöin pystyy hyväksymään sen, että toiset tekevät erilaisista lähtökohdista ja erilaisella eetoksella kuin toiset, ja tajuaa sen olevan hyvä juttu. Näin on ainakin omalla kohdallani käynyt.

Syksyllä 2008 lähdin vaihtoon Prahaan Damuun, esittävien taiteiden akatemiaan. Olin vuotta aiemmin nähnyt paikallisen suomalais-tsekkiläisen teatteriryhmä Krepskon vierailuesityksiä Helsingissä, ja olin vakaasti päättänyt hakeutua heille työharjoitteluun. Näin tapahtuikin, ja työharjoitteluperiodini oli yhdeksän kuukauden oleskeluni merkittävien anti. Kuten Akseli Klonkissakin, Krepskossa esineet ovat elimellinen osa ilmaisua. Nämä kaksi ryhmää ovat kuitenkin tyylillisesti hyvin erilaisia, mikä on ollut minun näkökulmastani tietysti rikkaus. Tätä työtä varten olen haastatellut molempien ryhmien taiteellisia johtajia, Akseli Klonkin Janne Kuustietä ja Krepskon Linnea Happosta.

Työssäni jäsennän esineilmaisun mahdollisuuksia käyttäen Teemu Paavolaisen gradusaan hahmottelemaa esineilmaisun motiivien kolmijakoa. Havainnollistan sitä käyttäen esimerkkeinä valittuja kohtauksia Metropolia Teatteriin taiteellisena lopputyönä tekevästäni ohjaustyöstä *Jotain kaunista ja kielteistä*, sekä otoksia Akseli Klonkin ja Krepskon tuotannosta. *Akseli Klonkilla* tarkoitan sekä Klonkia että Teatteri Airopikia. Se on asiavirhe, mutta selkeyttää ja helpottaa työni lukemista heille, joille tässä esiteltävät ryhmät ovat tuntemattomia.

En käsittele erikseen esineilmaisun historiaa. Aihepiiri olisi liian laaja avattavaksi tässä yhteydessä, eikä se liity olennaisesti varsinaiseen aiheeseeni, esineilmaisun motivaatioihin. Mainittakoon kuitenkin, että käsittelyni koskee länsimaista teatteria. Aasiassa teatterin esineilmaisulla on laaja perinne.



## 1.2 Pelivälineet

### 1.2.1 Mikä esine?

Esineellä tarkoitan tässä työssäni nimenomaan objekteja, joilla on jo jokin ei-teatterillinen funktio, esineitä, jotka on suunniteltu ja valmistettu tai saatettu olomuotoonsa jotain muuta käyttötarkoitusta varten. En tarkoita rekvisiitaksi valmistettua tavaraa, esimerkiksi jotain esinettä tai asiaa esittävää teatteritarpeistoa enkä teatterinukkeä, vaikka yksi keskeinen näkökulma esineiden käyttöön teatterissa juontaakin juurensa nukketeatterista. Tarkoitan esineitä, jotka on irrotettu alkuperäisestä käyttöfunktioistaan ja otettu taiteelliseksi työ-, tutkimus- tai ilmaisuvälineeksi. Tällainen esine voi tietysti olla mikä vain: siivousväline, autonrengas, tuoli, vaateripustin jne.

Rajausta voisi viedä vielä tarkemmaksi siten, että esine olisi jotain tarkoitusta varten oleva väline. Väitän, että koriste-esineellä ei voi olla samaa ilmaisullista arvoa kuin käyttöesineellä. Ensinnäkin siksi, että koriste-esine on olemassa vain ollakseen esteettinen, eikä siksi ole järin monipuolinen. Se on staattinen. Se on usein myös tehty sellaiseksi, että se välittää vahvasti jotain tiettyä viestiä tai esittää selkeästi jotain, jolloin sen on kokolailla mahdoton esittää jotain muuta. (Tämä rajausta ei ole kuitenkaan sääntö: tässä työssä käsittelen luvussa 4.3 esitystä, jossa koriste-esineet ovat merkittävässä roolissa.) Kaikki edellä mainitut tekijät vähentävät transformaation mahdollisuutta tai jopa estävät sen, mikä voi olla esineilmaisun näkökulmasta invalidisoivaa. Sen lisäksi koriste-esineestä todennäköisemmin puuttuu tunnistettavuus ja esimerkiksi selkeä mielikuva materiaalin tunnusta, jotka usein tekevät näyttämölle tuodusta esineestä kiinnostavan. Linnea Happonen sanoo haastattelussaan:

Emme käytä kummallisia esineitä, vaan arkisia esineitä, joihin on ihmisillä jo suhde tai kokemus niistä. Ei vain niin, että tehdään esineteatteria, vaan esineet puhuvat puolestaan: kaikilla on jo kokemusta niistä. (Happonen 2009.)

Toiveisiin esineen kuluneisuudesta, iäkkyydestä, aitoudesta, puhtaudesta, köyhyydestä ja niin edelleen olen törmännyt usein tätä työtä tehdessäni. Puolalainen taitelija Tadeusz Kantor kirjoitti esineen köyhyydestä ja esineydestä. Yksinkertainen, vanha, alkukantainen ja loppuun kulutettu esine paljasti hänen mukaansa olemuksensa ja pe-

rimmäisen tehtävänsä ja saattoi muuttua taiteeksi. Esine ei ollut enää rekvisiittaa mutta ei myöskään abstrakti symboli. (Kantor, Paavolaisen 2001, 119-120 mukaan.)

Vaikka materiaalit eivät varsinaisesti ole esineitä, lasken ne myös tämän tutkimuksen aihepiiriin. Esimerkiksi vuonna 2005 näkemäni turkulaisen Six Fingers Theatre –ryhmän esitys *Golemanual* hyödynsi vaikuttavasti ja monipuolisesti suurta taikinaa. Kuustie kertoi haastattelussaan olleensa kurssilla, jolla ilmaisuvälineenä käytettiin mm. vettä.

Esine siis sekä laajentaa että supistaa merkitystään työssäni. Nyrkkisääntönä olkoon, että käytettävä materiaali on epätavallisessa kontekstissa.

### 1.2.2 Esineteatteri/välineteatteri/esineilmaisu

Yksi ratkaisemista vaativa kysymys työssäni on se, mitä käsitettä pyöritellä. *Esineteatteri* vai *välineteatteri*? Ne ovat synonyymeja, joten on makukysymys kumpaa käyttää. *Välineteatteri* on siis käsite, jolla minä olen tottunut alun perin aiheesta puhumaan ja siksi minulle luontevampi valinta, *esineteatteri* taas on yleisesti tunnetumpi ja käyte-tympi termi. Joka tapauksessa näiden kahden termin välillä tasapainoilu ja molempien toistuva lyhyt selittäminen kömpelöittävät asiasta puhumistani ylipäättään, joten siitäkin syystä mielelläni ratkaisisin oman kantani.

Kuten aiemmin kirjoitin, koen mielekkäimpänä käsitellä tässä työssä ilmaisua, joka rakentuu sellaisten esineiden avulla, joilla on välineellinen funktio. Siinä mielessä välineteatteri osuisi tarkemmin asian ytimeen kuin esineteatteri. Väline on jossain mielessä myös monipuolisempi ilmaisu kuin esine. Esimerkiksi aiemmin mainitsemani esityksessä käytetty taikina asettuu käsitteen tasolla mutkattomammin sanan väline kuin esine yhteyteen. Janne Kuustie taas on perustellut suosimaansa käsitettä sillä, että esine on sanana vähättelevä, että esine ei ole vain esine, vaan kerronnan väline. Hän kertoi myös haastattelussaan, kuinka kurssilla, jolle hän osallistui Englannissa, osallistujilla oli esineiden animoinnin yhteydessä erimielisyyksiä käsitteestä object theatre, koska animoitaessa esine ei ole pelkkä object, objekti (Kuustie, 2011). Edellä mainitut syyt siis puoltaisivat käsitettä välineteatteri. Lisäksi se tuntuu itsestäni yksinkertaisesti luonte-

vammalta sanalta, luultavasti vain siksi, että se on sana, jonka olen yhdistänyt asiaan vuosien ajan ennen kuin tajusin sen olevan laajassa mittakaavassa tuntematon.

Toisaalta juuri tuntemattomuus on välineteatteri-käsitteen ongelma. Jos koko aiheesta puhuminen on vielä lapsenkengissään, ei usean samaa asiaa tarkoittavan käsitteen kanssa pelaaminen tee siitä notkeampaa. Esityskeskeisen teatterikäsityksen vallatessa alaa ja esitystaiteen yleistyessä koko teatterikieli on murroksessa. Tästä syystä mielekkäimmältä tuntuisi käyttää ilmaisua, joka olisi ymmärrettävä, mutta tarpeeksi väljä katkaakseen taiteenlajin kaikki ilmenemismuodot, eikä loisi harhakuvaa genrestä sääntöineen. Näistä syistä olen päätenyt käyttämään sanaa esineilmaisu.



Kuvio 1. Krepsko tekee mm. sanattomia improvisaatioesityksiä, joissa hyödynnetään esineilmaisu. Kuva esityksestä *111*, joka esitettiin Prahassa marraskuussa 2008. Kuvaaja: Roman Blinka

### 1.3 Tutkimusmenetelmistä

#### 1.3.1 Ylimarionetista bioesineeseen

Yksi keskeisimmistä lähteistäni on Teemu Paavolaisen vuonna 2001 Tampereen yliopiston teatterin ja draaman tutkimuksen laitokselle tekemä pro gradu –tutkielma *Ylimarionetista bioesineeseen. Näkökulmia teatterin esinekieleen*. Paavolainen on teatterin tutkija, joka väittelee tohtoriksi 11.6.2011, ajankohtana, joka sijoittuu työni palauttamisen ja valmistumisen välille. Hänen gradunsa on laajuudessaan, monipuolisuudessaan ja perehtyneisyydessään ollut minulle erinomainen aineisto. Teoreettista kirjallisuutta esineiden käytöstä esityskontekstissa ei minun tietääkseni juurikaan ole ainakaan Suomessa, mikä on yksi syy siihen, että viittaan Paavolaisen graduun työssäni tämän tästä.

Paavolaisen tutkielma käy läpi mm. semiotiikkaa ja eräiden 1900-luvun länsimaisen teatteritaiteen uranuurtajien ajattelua ja päättyy analyysiosioon, josta taas minä nostan teoreettisen kehyksen oman aineistoni analysoimiseen. Paavolaisen gradussaan käsittelemät gurut olivat Edward Gordon Craig, Antonin Artaud, Vsevolod Meyerhold, Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski sekä minulle entuudestaan tuntematon Tadeusz Kantor. Erityisesti viimeksi mainittu puolalainen taidenero herätti mielenkiintoni täysin kompromissittomalla teatteritaiteellaan ja omalaatuisella esinekielellään, ja palaan häneen tässä työssäni.

Lukiessani ko. työtä käsitykseni esineen käytön mahdollisuuksista hämmentyivät kai peruuttamattomasti. Kokemukseni esineiden teatterikäytöstä oli entuudestaan niin si-doksissa nukketeatterikokemukseeni, että kuvittelin kai kyseessä olevan selkeä genre. Sitä ”esineeteatteri” ei nykykäsitykseni mukaan ole. Koulutusohjelmastamme teatteri-ilmaisun ohjaajaksi valmistunut Silja Kauppinen käy omassa opinnäytetyössään *Esine-teatteri – kuriton taiteenlaji* läpi erilaisia käsityksiä ja luokitteluita esineteatterista. Hän toteaa esineteatterin pakenevan määritelmiä ja selkeitä ääriveriivoja. Esimerkiksi esineteatterin määrittäminen nukketeatterin alalajiksi voi kaventaa ajatteluamme teatterista esineiden käytön kautta. (Kauppinen 2010, 2.)

### 1.3.2 Paavolaisen kolmijako

Teemu Paavolainen nostaa gradunsa analyysiosiossa luvussa *Vastaisku naturalismille* esille kolme projekteiksi nimittämäänsä asiaa, jotka esineilmaisulla on saavutettavissa, tai jotka voivat olla motivaatioita esineilmaisun käyttöön. Nämä projektit ovat *tyylittely*, *keinojen paljastaminen ja tilan runous*. Paavolainen itse toteaa, että tämänkaltaiset jaottelut jäävät väkisinkin mielivaltaisiksi mm. siksi, että ne ovat toisiinsa kiinteästi ja monisäikeisesti liittyviä. (Paavolainen 2001, 160.) Olkoon näin, mutta käyttökelpoinen esineilmaisun teoreettisen jäsentämisen väline tämä jaottelu kuitenkin on. Jaottelu perustelee erilaisista näkökulmista esineet rajattuna, mutta sitäkin painoarvoisempana tekijänä ja joukkona esityksessä. Paavolaisen näkökulmasta esineilmaisuus asettuu naturalistisen todellisuusilluusion vastalauseeksi. Noudatan samaa logiikkaa tässä työssä itsekkin. ”Paavolaisen kolmijako” ei ole hänen itsensä käyttämä käsite, mutta koen tarpeelliseksi antaa hänen jäsennykselleen jonkin nimen, koska käytän sitä teoreettisena kehyksenä, jonka avulla analysoin aineistoani. Avaan jaottelun projektit yksi kerrallaan niille omistetuissa luvuissa.

### 1.3.3 Haastattelut

Syksyllä 2008 lähdin opiskelijavaihtoon Prahaan Damuun, esittävien taiteiden akatemiaan. Ennen lähtöäni olin nähnyt Helsingissä suomalais-tsekkiläisen teatteriryhmä Krepskon esityksiä, ja olin vakaasti päättänyt hankkiutua suorittamaan työharjoitteluni heillä. Näin tapahtuikin, ja koska Krepskon teatterikielessä esineillä on keskeinen asema, käsitykseni esineilmaisun mahdollisuuksista rikastui. Olen esineilmaisusta kiinnostuneena tekijänä siinä mielessä onnellisessa asemassa, että olen saanut työskennellä ja oppia kahdessa keskenään erilaisessa esineilmaisua käyttävässä ryhmässä. Tässä työssä minulla on aineistona kummankin ryhmän taiteellisten johtajien haastattelut, Krepskon Linnea Happonen ja Akseli Klonkin Janne Kuustien. Happosta haastattelin Prahassa keväällä 2009 Prahassa ja kirjasin vastaukset manuaalisesti. Kuustietä haastattelin puhelimitse 19.5.2011 ja kirjasin vastaukset tietokoneella. Kysymykset olivat molemmille samat.

Janne Kuustie on opiskellut ensin Pieksämäen Sisälähetysseuran opistossa nukketeatteria ja teatteria, minkä jälkeen hän opiskeli Turun taiteen ja viestinnän oppilaitoksessa, nykyisessä Turun Taideakatemiassa, nukketeatterin ja näyttelijäntyön ohjaajaksi. Valmistumisensa jälkeen hän muutti työskentelemään Ouluun, koska sieltä puuttui nukketeatteri. Linnea Happonen opiskeli ensin fyysistä teatteria Kööpenhaminan Commedia Schoolissa, minkä jälkeen hän lähti Prahaan, jossa hän opiskeli vuoden kansainvälillä nukketeatterikurssilla. Sen jälkeen hän suoritti kandidin opinnot fyysisestä teatterista ja maisterinopinnot nukketeatterista. Molempien haastateltavien esineilmaisukieli on syntynyt itsenäisen työskentelyn myötä, eikä ole suoraan koulusta opittua.

Akseli Klonkia ja Krepskoa yhdistää moni asia: molemmat ovat pieniä, vapaita ryhmiä, jotka ovat kiertäneet kansainvälisesti, myös Euroopan ulkopuolella. Kummallakaan ryhmällä ei ole varsinaisesti omaa tilaa, mutta ne ovat esiintyneet vakiintuneessa paikassa. Kummassakin suositaan ryhmäkeskeistä työskentelyä, ja kummassakin esiintyjäjoukkoon on kuulunut niin nukketeatterinäyttelijöitä kuin tanssijoitakin. Kummankin ilmaisussa varta vasten sävelletyllä musiikilla on tärkeä osa. Kumpikin on järjestänyt omaa festivaaliaan. Kummallakin on kummallinen nimi, joka ei suoranaisesti tarkoita mitään. Kummallakin on esitysrepertuaari, josta aina toisinaan kaivetaan esiin mahdollisesti jo vuosia sitten valmistettuja esityksiä, jotka harjoitellaan uudelleen esityskuntoon. Kummankaan esitykset harvemmin ylittävät kestoltaan tuntia. Molempien teoksissa on usein absurdia huumoria. Sekä tietysti tämän työn kannalta keskeinen yhdistävä tekijä: kummassakin esineillä on keskeinen sija ilmaisussa. Kuitenkin näiden kahden teatterin ilmaisullinen kieli on todella erilaista. Molemmilla on oma, tunnistettava tyylinsä, jotka eroavat toisistaan huomattavasti.

Olen toisinaan pohtinut, kuinka tämä ero olisi sanallistettavissa, kunnes tajusin tätä työtä tehdessäni, että Paavolaisen kolmijaon avulla voin sen tehdä. Tietysti näkemykseni on subjektiivinen. Ainoana molemmissa ryhmissä työskennelleenä ihmisenä minulla on loistava näköalapaikka niiden estetiikan ja keinojen tarkasteluun Paavolaisen projektien avulla. Niistä tyylittely koskee mielestäni molempia ryhmiä, kun taas keinojen paljastamisen näkökulmasta minua kiinnostaa tarkastella Akseli Klonkia ja tilan runouden näkökulmasta Krepskoa.

#### 1.3.4 Jotain kaunista ja kielteistä

Ohjasin alkuvuodesta 2011 taiteellisen lopputyöni Metropolia Teatteriin. Esityksessä käytettiin esineilmaisua, joten nostan siitä muutamia kohtauksia lähemmän tarkastelun kohteeksi Paavolaisen kolmijaon projektien valossa.

Esitys käsitteli hysteriaa tautiluokituksena. Tein itse sen dramaturgian, joka perustui löyhästi 1800-luvulla Pariisissa kehitettyyn hysteriakohtauksen malliin, joka käsitti vaihteita kataleptisestä jäykkyydestä erilaisten intohimoisten asentojen (mm. anelu, uhkailu, pilkka, ekstaasi) kautta melankoliseen houreeseen. Tähän ja viitteelliseen hysteria näytökseen perustui toinen esityksen maailmoista, johon nivottiin taas toinen maailma, joka sijoittui nykyaikaan, mutta ei arkitodellisuuteen, vaan pikemminkin yhden naisen pään sisälle. Tämä nainen, Sylvi Keskonen, oli monistettu kolmeksi hahmoksi. Tämä osio esitystä oli nimeltään *Virheellisyysstrilogia*, jonka osat *Jatkuva syyllisyydentunne*, *Jatkuva riittämättömyydentunne* ja *Jatkuva kaaoksentunne* sijoitettiin sopiviin väleihin hysterianäytöksen kohtausten sekaan. Esityksessä oli kolme naisnäyttelijää, jotka esiintyivät sekä hysteriapotilaina että Sylvi Keskosina, sekä yksi miesnäyttelijä, joka esiintyi hysteriaa tutkivana lääkärinä, Jean-Martin Charcot'na.

Laadin dramaturgian fragmentaarisesti siten, että kirjoitin osaan kohtauksista tekstin, osaan olin suunnitellut selkeät raamit ja osa taas tehtiin devisingilla. Devisingilla luotuja kohtauksia tehdessä improvisaatiovaiheessa näyttelijöillä oli tarjolla mahdollisuus käyttää esineitä, joita olin raahannut paikalle runsaanlaisesti. Tämä tuotti niin turhautumista kuin hyvää materiaaliakin. Virheellisyysstrilogiamaailmaa tehdessä taas materiaalia tuotettiin nimenomaan esineiden avulla, missä apuna esineilmaisuun orientoitumisessa olivat nukketeatteriharjoitteet. Harjoitteet olin oppinut Prahassa lyhyessä nukketeatterin perusteisiin tutustuttavassa työpajassa. Esineiden ottaminen osaksi esityksen rakentamista oli minulle selviö jo etukäteen, mutta siinä, miten esineitä käytettiin, ei ollut mitään selkeää linjausta. Hysteriamaailman kohtauksia rakentaessa esineidenkäytön lähtökohta oli täysin epämääräinen sekä perustui pitkälti vapaaehtoisuuteen. Virheellisyysstrilogiassa taas iso osa materiaalista perustui esineilmaisuun.

#### 1.3.5 Esineen yhteys esityksen aiheeseen

Yksi ensimmäisistä lähtökohdista esityksen valmistamisessa oli asetelma, jossa hysteriaklinikan naiset ovat objekteja, *Virheellisystrilogian* Sylvi taas subjekti. Kuukausia ennen harjoitusprosessia pyörittelin mielessäni, josko voisin jotenkin rakentaa tätä asetelmaa myös esineiden käytön avulla. Asia unohtui, enkä ottanut sitä ainakaan tietoisesti huomioon esitystä tehdessä. Jälkikäteen tarkastellessa esityksen kahdessa eri maailmassa naisesiintyjien ja esineiden suhde on selkeästi erilainen. Hysteriaklinikka-maailmassa naiset eivät tehneet oma-aloitteisesti esineillä mitään, kohtaamiset niiden kanssa tapahtuivat vallan välityksellä, esineet olivat nimenomaisesti vallan välineitä. Molemmissa maailmoissa esineet päätyivät edustamaan hallintaa, joka hysteriaklinikalla tuli ulkoapäin, Virheellisystrilogiamailmassa naisesta itsestään. Virheellinen, monistettu henkilö Sylvi Keskonen on feministisen tutkimuksen sanastoa lainatakseni sisäistänyt vaatimukset noudattaa tiettyjä lainalaisuuksia, olivat ne kuinka naiiveja tahansa, ja yrittää saada itsensä erilaisin keinoin hallintaan. Tällaisia keinoja esityksessä olivat mm. itsensä rankaiseminen ja häpäiseminen, mikä tapahtui pitkälti toiminnalla jonkin esineen kanssa. Näyttelijäntyöllisesti nämä kohtaukset lähestyivät performanssitaitteen ilmaisua, jossa esiintyjät eivät pyri ilmaisemaan tunnetiloja, vaan toiminta puhuu puolestaan.

## 2 Tyylittely

Ensimmäinen Teemu Paavolaisen kolmijaon projekteista on tyylittely. Hän perustelee jaottelun kritisoimansa naturalistisen todellisuusilluusion vaihtoehdoksi. Projektit eivät ole toisiaan poissulkevia, vaan päinvastoin. Ne ovat risteäviä, toisiaan tukevia ja voivat olla luettavissa samasta teoksesta. Niiden päämäärätkin voivat olla samoja. Yritän hahmotella kunkin niistä ominaisluonteen ja havainnollistaa niitä esimerkein.

### 2.1 Mikä tyylittely?

Tyylittely liittyy luonnollisesti estetiikkaan. Tyylittelevä estetiikka on erittäin tietoista, latautunutta ja viitteellistä estetiikkaa, ei mimeettistä eli jäljittelevää. Se pyrkii viitteelliseen ilmaisuun, jossa todellisuusilluusio korvataan esteettisellä vastineellaan, illuusio alluusiolla (Paavolainen 2001, 160). Alluusiolla tarkoitetaan epäsuoraa viittaamista jo-



honkin asiaan, jonka tunteminen voi olla esimerkiksi kulttuurisidonnaista, ja se voi liittyä esimerkiksi intertekstuaalisuuteen. Kyse on eräänlaisesta rivien välistä lukemisesta. Illuusion korvaamisella alluusiolla Paavolainen tarkoittanee muodolla leikkittelyä, jossa kerrontaa voidaan rikkoa epäilluursorisilla, esityksen maailman ulkopuoliseen todellisuuteen viittaavilla keinoilla.

Yleisesti ottaen tällainen tyyllittelevä ja viitteellinen – ”teatraalinen” – ilmaisu liittyy tietysti muodon ’ehdollisuuteen’; Juri Lotmanin sanoin sillä tarkoitetaan ”tietyn taiteellisen suuntauksen [--] orientoitumista tietäntyyppisellä suhteella todellisuuteen”. Esimerkiksi itämainen teatteri näyttää eurooppalaisesta räikeän ehdolliselta, kun taas joku naturalistinen ilmaisu – edelleen – ymmärretään jollain tapaa ”luonnolliseksi”. Lotmanin tavoin tätä vastakkainasettelua voidaan verrata sellaiseen sanataiteen perustavaan oppositioon kuin ”runous – proosa”: ehdollisuuteen/teatraalisuuteen suuntautuvia näyttämökieliä voidaan vertauskuvallisesti nimittää runollisiksi ja niille vastakkaisia näyttämöproosaksi. (Paavolainen, Teemu 2001, 161.)

Tällöin voidaan puhua muodon teatterillisuudesta. Käytännössä pikkutarkan realististen yksityiskohtien toistamisen sijaan huomio siirtyy yksityiskohtien karsimiseen, rajoittamiseen ja mittasuhteisiin. Kokonaista rakennusta voidaan ilmaista oven tai ikkunan karmeilla, ylhäisönaisen epookkiasua pelkällä vannehameella, tai muulla tunnistettavalla merkillä. Kyse on olennaiseen keskittymisestä, vain sellaisen mukaan lukemisesta, millä on ilmaisullista painoarvoa, rajoittautumista vain välttämättömiin esineisiin. Mukaan otetaan se, mikä palvelee tarinaa. (Paavolainen 2001, 161.)

Tyyllittely operoi esimerkiksi sillä, kuinka paljon materiaalisia elementtejä näyttämöllä on valittu käyttää. Mikään näyttämöllä näkyvä asia ei ole vähämerkityksinen. Tämä on tietysti sidoksissa ratkaisuun käytettävien esineiden määrästä. Esityksessä saatetaan pelata minimalismilla tai maksimalismilla, köyhyydellä tai runsaudella. Jos esitys pelaa transformaatiolla, ilmaisu painottuu usein kuitenkin köyhyyteen.

Jos tehdään näytelmää, jossa kerrotaan esineillä, pitää miettiä tarkkaan mikä esine on tarpeeksi monimuotoinen. Se ei ole välttämättä helppoa. Mitä vähemmän esineitä ja mitä yksinkertaisempia, sen mielenkiintoisempaa se on. Yksi väline voi välittää monia eri asioita. Näin kerran esityksen, jossa joka asiaa ilmaisemaan tai kuvaamaan haettiin uusi esine. Se ei ollut mielenkiintoista, koska siinä ei käytetty esineiden kaikkia mahdollisuuksia. (Kuustie 2011.)

Toisaalta Linnea Happonen kommentoi esineiden tuomaa merkitystä ja lisäarvoa näin:

Ne tuovat visuaalista lisäarvoa, luovat maailman. Määrä puhuu jo puolestaan, esimerkiksi *Mad Cup of Tea* 500 kahvikuppia. (Happonen, 2009)

Oleellista on, että ratkaisu on tavalla tai toisella perusteltu tai tietoinen. Myöskään se, että mikään näyttämöllä näkyvä asia ei ole vähämerkityksinen, ei perustele elementtien huolimattonta käyttöä. Tarkoiton, että vetoaminen näyttämön aineellisten osatekijöiden arvon nousuun ei auta, jos elementtejä ei olla osattu käyttää. Päinvastoin katsojalla on taipumus odottaa, että elementit lunastavat paikkansa.

Ärsyttää yli kaiken, jos on olennaisia esineitä lavalla, joita ei kukaan käytä. En pidä välinpitämättömyydestä teatterissa ollenkaan. (Happonen 2009.)

Esineilmaisussa sanomisen tapa väistämättä korostuu, mikä ei tarkoita kuitenkaan sitä, että sanomisen tapa priorisoituisi kärkisijalle. Ennemmin se on mahdollisuus todella saada sanottu viesti välittymään. Tyylyttely ja keinojen paljastaminen ovat tässä suhteessa lähellä toisiaan.

## 2.2 Jotain kaunista ja kielteistä tyylyttelyä

Hysteriaklinikalla toimintaa veti Charcot'n hahmo, joka käynnisti tapahtumat ja saattoi ne päätökseen. Jokaisen kolmesta naisnäyttelijästä kanssa Charcot'n näyttelijällä oli hypnoosiduetto, jossa Charcot näytösluontoisesti "hypnotisoi" potilaan, tai ainakin yritti yhden potilaan tapauksessa. Hypnoosi tapahtui aina samalla tavalla: Charcot istutti naisen tuoliin, laittoi hänen jalkansa sinkkiämpäreihin, joista toiseen kiinnitti verenpaine pumpun ja alkoi pumpata. Jokainen potilas reagoi operaatioon eri tavoin.

Ensimmäisessä näistä kohtauksista potilas hengitti hysteerisesti eli huohotti synkronoidusti lääkärin pumppauksen kanssa, kunnes saavutti hengityksen huippukohdan ja vaipui hypnoosiin. Kohtaus jatkui siten, että Charcot asetti hänet sänkyyn makuulle, otti silitysraudan, jonka töpselin asetti potilaan suuhun, odotti raudan "kuumenemistä" ja alkoi silittää potilasta. Potilas reagoi raudan kosketukseen ulisemalla, jolloin Charcot pystyi ikään kuin soittamaan häntä erilaisilla raudan kosketuksilla, kosketuksen pituudella ja intensiteetillä. Tapahtuman jatkoksi Charcot antoi raudan naiselle, jotta hän silittelisi itseään. Nainen silitti ja ulvoi aina vain kovempaa, kunnes Charcot herätti hänet hypnoosista ottamalla töpselin pois suusta. Nainen heräsi oudosta tilanteesta

aivan yleisön edestä ja poistui. Samalla sammui lavasteisiin projisoitu valtava ja kaunis lähikuva kohtauksessa esiintyneen naisen kärsivistä kasvoista, joka oli ollut taustalla koko kohtauksen ajan. Charcot keräsi välineet pois, kohtaus oli ohi.

Jaan tämän ensimmäisen duettokohtauksen kahteen erilliseen osaan. Teen tämän siksi, että sen ensimmäinen osa, hypnoosi, toistui esityksessä vielä kahdesti, sekä siksi, että käsittelen hypnoosia tarkemmin seuraavassa luvussa, koska se sopii mielestäni havainnollistamaan keinojen paljastamisen projektia. Kohtauksen toinen osa, silittäminen, taas asettuu luontevasti tyylittelyn alle.

Kohtausta rakentaessa minulla oli jonkinlaisina parenteeseina muistiinpanoja Anna Kortelaisen kirjasta. Nämä olivat sisällöllisiä tavoitteita, joita halusin esityksessä jotenkin ilmaistavan.

Charcot'n naiseen käyttämä miltei rajaton valta näytti vain kyvyltä vaikuttaa oikeisiin. Esitys tempasi mukaansa ja piilotti vallankäytön. -> käsitys kuin universaaleista laeista, joiden alaisina sekä lääkäri että potilas suorittivat roolinsa. (Työpäiväkirja)

Tarkasteltava kohtaus rakennettiin improvisaatiolla, jolla oli väljät raamit, ja näin syntyneen materiaalin toistolla, varioinnilla ja siivoamisella. Kyseinen duetto oli ensimmäinen esitykseen muotoutunut kohtaus, ja olin siitä alusta alkaen innoissani. Olin lukaisut parenteesit näyttelijöille pikaisesti harjoitusten alkupuolella, mutta en odottanut heidän ottavan niitä improvisoidessaan millään tavoin huomioon, eivätkä he käsittäakseni niin tehneetkään, ainakaan tietoisesti. Sitä suurempi oli riemuni, kun he tuottivat yhteistyössä materiaalia, joka juurikin vastasi näitä sisällöllisiä toiveitani, ihmeen täsmällisesti. Silitysrautakohtaus on käsitykseni mukaan validi esimerkki todellisuuden esteettisestä vastineesta, siitä, kuinka jonkin asian voi ilmaista toisin. Sinänsä täysin absurdi kohtaus, jossa silitysrauta saa virtansa naisen suusta ja muuttuu muka kuumaksi, mutta jolla voi kuitenkin silittää ihmisvartaloa ilman, että iho palaa, näyttäytyi toteutuksessaan raadollisena kuvauksena vallankäytöstä, joka ulottuu toisen ihmisen mielenterveyden ja seksuaalisuuden alueelle. Kohtaus oli kipeällä tavalla eroottinen, mies näyttäytyi kylmän välinpitämättömänä, mutta nainen näytti ottavan vastaan seksuaalista väkivaltaa, ja lopulta tekevänsä sitä itselleen. Se, että asia ilmaistiin arkisella esineellä, jonka toimintaperiaate ja vaarallisuus ovat kaikille tuttuja asioita, tuki viestiä

vaivattomasti. Rauhalliseen ja viileään asialliseen sävyyn tehty väkivalta antaa vaikutelman sen hyväksyttävyydestä, ja varsinkin se teki niin tässä esityskontekstissa, jossa kohtaaminen oli rakennettu näytösluontoiseksi ja mieshahmo osoitti toimintansa yleisölle.

Tyylyttelyn projektiin kohtaaminen sopii siksi, että se vastaa Paavolaisen määritelmää tyylyttelystä, jonka mukaan se on todellisuuden korvaamista sen esteettisellä vastineella. Yksinkertaiseen ja pelkistettyyn toimintaan sisältyy merkitysten kirjo.

Kohtaaminen oli myös esityksen naista esineellistävä hetki, vaikka sen saattoi nähdä myös niin, että nainen ”generoi omaa hulluuttaan”, kuten Marja Silde minulle antamassaan palautteessa asian muotoili. Nainen näyttäytyi tahdottomaksi manipuloituna, järjettömänä koneena. Kuustie sanoo haastattelussaan, että yksi välineteatterin laji on, että näyttämöllä olevaa ihmistä nukutetaan, jolloin hän on väline. Tässä esimerkissä ei tehty suoranaisesti niin, mutta jotain sukulaisuutta tähän lajiin kuvaillussa kohtauksessa oli.



Kuvio 2. Charcot odottaa raudan kuumentumista. Kuvaaja: Sami Roikola.

### 2.3 Tyylyttely Akseli Klonkissa ja Krepskossa

Tyylyttely on kolmijaon keinoista mielestäni yleisluontoisin, josta syystä se yllätyksekseksi on ollut vaikein kuvailtava. Viitteellinen skenografia on nykyään niin yleistä, että epäilen, onko sen nostaminen erikseen analysoitavaksi projektiksi ajankohtaista enää kovin kauan. Tämä epäröinti liittyy keskusteluun, jota käydään käsitteen *nykyteatteri* etuliitteen *nyky* tarpeellisuudesta ja kestäväyydestä, sekä ajatuksiin siitä, onko muodon ja sisällön erotteleminen enää mielekästä.

Esimerkkiteattereistani siijoitan Akseli Klonkin keinojen paljastamisen projektiin ja Krepskon tilan runouteen. Jako on karkea, mutta pyrkii itse asian ymmärrettäväksi tekemiseen. Tyyllittely taas on projekti, joka sopii molempien ryhmien kuvailuun. Molempien esineilmaisuus on tietoisista näyttämölle tuodun materiaalin määrästä. Klonkin tyyli tässä suhteessa on hyvin yhtenäinen: vähemmän on enemmän. Jos ryhmän välineteatteriesityksissä on lavastus, se on mahdollisimman viitteellinen ja pelkistetty; pari aйдanpätkeä (*Puranen, Aivohärkä*), metsää kuvaa muutama pystyyn nostettu lankku tai pölkky joista töröttää vanerista leikattuja pieniä kuusen kuvia (*Kovan onnen lapsia, Jumalanmarjat*). Mitä vähemmän kuvastoa lähtökohtana, sitä enemmän se on muunneltavissa.

Krepskolla taas esiintyy enemmän variaatiota. Sen esityksissä on myös yleistä käytettyjen materiaalisten elementtien vähyys, mutta toisaalta joissakin esityksissä pienten yksityiskohtien runsaus on tehokeino. Esimerkiksi *Maailman pienimmässä naisessa* pikkuisten yksityiskohtien kirjolla suorastaan herkuteltiin. Lisäksi esityksessä oli nukketeat-teria ja kaitafilmi-projisointia. Ensimmäinen katsomiskokemukseni tästä esityksestä Ate-neum-salissa kärsikin siitä, että istuin katsomossa kaukana, en nähnyt kaikkea, enkä ollut esityksestä niin innoissani, kuin olin nähtyäni sen toisella kerralla lähempää Pra-hassa. Basaarimaisuus sopii esitykseen, joka sijoittuu viihdyttämällä tienaaamisen maailmaan. Esityksessä loistaa jonkinlainen kansainvälinen mustalaisnaishahmo, joka hurmaavan häikäilemättömästi yrittää saada kaupallista hyötyä kaikesta, myös rakkaudenkaipuusta.

Vaikka esitys on materiamäärältään rönsyilevämmästä päästä Krepskon esityksiä, sekin alkaa tyhjältä näyttämöltä. Krepskon esityksissä lavastusta on yleensä niukalti, ja sekin on toteutettu vanhoista esineistä, kuten *Mad Cup of Tean* polkupyörästä tehty trapetsi.

Sekä Krepskoon että Klonkiin palaan seuraavissa luvuissa, joten jätän tämän tyyllittelyä havainnollistavan kappaleen niukaksi avaukseksi ryhmien estetiikkaan.

### 3 Keinojen paljastaminen

Keinojen paljastamisen projekti liittyy mielestäni teatterin ominaislaatuun. Se ottaa kantaa teatterin ja todellisuuden suhteeseen kohdistamalla huomion muodon ehdollisuuteen, esitystilanteen reaaliaikaisuuteen sekä yleisön ja esityksen väliseen sopimukseen. Käsitän teatterin syvimmän ja olennaisimman piirteen sen köyhyydessä, että se riisutuimmillaankin voi ehdottaa sopimusta, jossa konkreettiset näyttämöllä olevat asiat voivat yksinkertaisesti muuttua muuksi tai olla mitä vain. Kiinnostavaa on, kun tämän sopimuksen rajoja venytetään.

#### 3.1 Hei me ollaan teatterissa

Tämä projekti tarkoittaa esineilmaisun ulottuvuutta, joka näyttää avoimesti merkityksen antamisen prosessin. Tässä ollaan teatterin keinojen sekä esityksen ja yleisön välisen sopimuksen kovassa ytimessä. Yleisöä ei pyritä huijaamaan taikatempuilla tai todellisuudenkaltaisilla valmisteilla, vaan pikemminkin annetaan ilmi, että tämä tässä on objekti a, mutta kohta se on henkilö x. Kun tämän sopimuksen perimmäisen luonteen ja logiikan sisäistää, saa valtavasti liikkumavaraa, mikä koskee niin tekijää kuin katsojakin. Luovaa prosessia hidastava ja tekijöille usein tarpeetonta tuskaa aiheuttava kysymys ”Onko tämä uskottavaa?” saa kyytiä. Naturalistisen illuusion tavoittelusta irti päästäminen tekee todeksi väittämän, jonka mukaan teatterissa kaikki on mahdollista. Kysymys ei ole enää siitä, minkä voi näyttää, vaan miten sen voi näyttää. Esimerkiksi Klonkin esityksessä *Hilja Maitotyttö* raiskaus oli kuvattu siten, että näyttelijä penetroitui huilulla maitotonkkaan, jota toinen näyttelijä manipuloi siten, että se vaikutti värisevän ja vaikeroivan pelosta. Kohtaus kosketti, vaikka absurdiudessaan myös nauratti. Epookkivaatteissa painivat näyttelijät eivät olisi koskettaneet vastaavalla tavalla, koska en yksinkertaisesti olisi voinut uskoa heidän suorituksensa olevan millään tasolla totta. Äärimmäisiä kokemuksia, kuten raiskausta, on vaikea kuvata, jos keinoissa jäädään turvallisesti jonnekin puoliväliin. Uskon, että ehdollisella muodolla voidaan tavoittaa kokemuksen samaistuttava ydin. Paavolainen kirjoittaa:

Perimmiltään kysymys on siis teatteriesityksen pyrkimyksestä *kontrolloida tulkin-tojaan* – tämä on antanut aihetta lukuisille teoreettisille muotoiluille. Prahan koulukunnassa ilmiötä kutsuttiin ’aktuaalistamiseksi’ (engl. ’foregrounding’), jonka Auli Viitakari (1990) suomentaa *kohostukseksi* tai *kohosteisuudeksi*: kyse on tais-

telusta kielen *kliseytymistä* vastaan, ”sanomisen” korostamista sanotun sijaan. Samaa juurta ovat Roman Jakobsonin kuuluisa luonnehdinta ’poeettisesta funktiosta’ kielen käyttötapana, joka ”suuntaa huomion viestiin itseensä” sekä Barthesin ajatus ’kaksoismerkistä’, joka merkitystä välittäessään samalla viittaa omaan mielivaltaisuuteensa. Edelleen voidaan keinojen paljastaminen liittää jälkistrukturalistiseen ajatukseen ”merkityn liukumisesta merkitsijän alaisuuteen” tai ”merkitsijöiden leikistä”: mitä ehdollisempia merkkejä näyttämöllä käytetään, sitä selkeämmin katsoja tiedostaa ne *merkitsijöiksi*. Mitä selkeämmin nämä merkitsijät ”vieraannutetaan” merkityistään, sitä tietoisemmiksi katsojat tulevat *teatterin ja todellisuuden suhteesta*. (Paavolainen, Teemu 2001, 161-162.)

Merkityksenantamisen keinoja esineilmaisussa on monia, ne voivat olla toiminnallisia, kuvallisia tai sanallisia, tai näitä kaikkia. Näyttelijä voi esineenkäsittelyllään luoda samalle välineelle lukuisia merkityksiä esimerkiksi ruumiinsa ja esineen välisellä suhteella. Käytännönläheisemmin ilmaistuna esimerkiksi henkari voi muuttua härän sarviksi, jotka näyttelijä voi asettaa omalle otsalleen ja näytellä härkää, tai esittää härän kanssa kamppailevaa henkilöä pitämällä henkarista kaksin käsin kiinni ja suhteuttaa oman voimankäyttönsä niin, että syntyy vaikutelma vauhdikkaasta selviytymiskamppailusta. Toisaalta näyttelijä voi vain todeta, että ”niityllä oli härkä”, näyttää henkaria jossain tiettyssä asennossa sen suuremmin pinnistelemättä, jolloin esityksen maailmassa on härkä, ja sillä selvä.

Tästä näyttelijäntyön ja esineenkäytön aiheesta on luontevaa siirtyä käsittelemään esineen ja dramaturgian suhdetta. Esineilmaisu nimittäin antaa mahdollisuuksia elokuva-maiseen leikkaukseen kohtauksesta tai kuvasta toiseen. Janne Kuustie kertoikin jossain keskustelussa, että hän sai opiskeluaikoinaan elokuvadramaturgian opetusta. Nopean merkitysten vaihtamisen mahdollisuus on yhteydessä elokuvan leikkaustekniikkaan. Niin Meyerholdin kuin Brechtinkin teatterista, joissa molemmissa lineaarisen kerronnan sijaan edettiin hyppäyksittäin, voi tunnistaa eisensteinilaisen montaasin. Sergei Eisensteinin oli Meyerholdin oppilas, joten yhteys on selvä. Esinemontaasissa on mahdollisuus korvata informaatio nopeasti toisella. (Paavolainen, Teemu 2011, 211.) Tällöin tietysti on syytä puhua myös rytmistä.

Rytmi on hyvinkin tärkeä esineteatterin käytössä. Huonokin idea saadaan näyttämään hyvältä, kun se esitetään oikeassa kohdassa eikä sillä jäädä nautiskelemaan, vaan esimerkiksi näytetään se vain sekunnin tai parin ajan. Kaikki ideat ovat lähtökohtaisesti käyttökelpoisia, kun niitä osataan käyttää rytmisesti oikein. (Kuustie, 2011.)

Esineilmaisussa rytmin ja muodon selkeys ovat korostuneen tärkeitä. Jos esine transformoituu joksikin muuksi, se ”muu” kannattaa tehdä selväksi, jotta lopputuloksesta ei tule haparoivaa ja hahmotonta suttua. Selkeällä ja tarkalla rytmillä tietysti saa selkeää dynamiikkaa. Dramaturgian näkökulmasta esityksen rakentaminen voi olla helpompaa, mikäli ohjaaja ja dramaturgi ovat sama henkilö. Kuustie kertoi haastattelussaan, että on joskus joutunut muuttamaan tekstiä, jos on tehnyt välineteatteriesitystä jonkun muun käsikirjoituksesta. Ymmärrän tämän käytännön kokemuksen perusteella. Olen näytellyt hänen ohjaamissaan esityksissä, joissa olemme laatineet dramaturgiaa suoraan esimerkiksi novellista samalla kun olemme rakentaneet välineteatteriesitystä. Kun yhtäaikaaisesti käy läpi dramatisoitavaa tekstiä ja tutkii käytössä olevan välineen mahdollisuuksia, löytää yhteyksiä sekä rakenteellisia ja rytmisiä ratkaisuja, joita ei löytäisi yksin kirjoituspöydän äärellä. Katariina Numminen puhui luennollaan dramatisointikursilla eri teatteriammattien dramaturgisoitumisesta, josta tällaisessa työssä onkin ehdottomasti kysymys (Numminen 2010, luento). Jonkinlainen ryhmäkeskeisyys onkin esi-  
neilmaisussa tarpeellista, koska kannattaa valjastaa usean ihmisen mielikuvitus ja näkökyky käyttöön, jotta ilmaisuvälineestä saa kaiken irti.

Krepksossa esineet eivät ole vain esineitä vaan osa visuaalisuutta. Esineen ulkonäkö tai läsnäolo tuo tunnelman ja vaikuttaa siten esitykseen. Periaatteessa meille on muodostunut työtapo, jossa minä tuon esineitä, joita sitten tutkimme, *explore*, niillä leikitään. Esimerkiksi *Erorrissmissa* tällaisia esineitä olivat vanhat luitimet ja termokset. Esine kyseenalaistetaan heti, niiden kanssa pitää olla loputtoman leikkisä. Mielenkiintoista oli, kun esityksiin *Fragile* ja *Maailman pienin nainen* tuli uusi esiintyjä alkuperäisen tilalle, hän löysi esitysten esineistä tuhat uutta puolta. Esityksen valmistuminen ei lopeta kehitystä. (Happonen, 2009.)

Puhuessaan siitä, mitä välineteatteri voi olla, Janne Kuustie sanoi myös mitä se ei ole, eli jos näyttämöllä on onki, jolla ongitaan, se ei ole välineteatteria, koska silloin välineellä ei haeta mitään uutta. Tästä olen pitkälti samaa mieltä. Omaa näkökulmaani selventääkseni voisin kuitenkin käyttää paria esimerkkiä omasta ohjaustyöstäni. Siinä käytettiin silitysrautaa silittämiseen, mutta asiayhteys loi esineelle ja sen käytölle merkityksen. Se, että silitysrauta sai virtaa naisen suusta, ja se, että raudalla silitettiin naisen vartaloa, on kaukana Kuustien onkiesimerkin hengestä. Samoin esityksessä oli koh-  
taus, jossa sähkövatkaimella tehtiin kermavaahtoa, mutta tekemisen tapa ja kermavaahdon hyödyntäminen astuivat ulos konventiosta. Kuten Kuustie sanoikin, merkitystä



on sillä, haetaanko esineen käytöllä jotain uutta. Avaan kyseistä kermavaahtokohtausta myöhemmin luvussa 4.

Kyse ei siis ole siitä, ettei välineen ilmeisiä ominaisuuksia tulisi hyödyntää. Teemu Paavolainen kirjoittaa esineiden metaforisista ominaisuuksista seuraavaa:

Tärkeä metaforia synnyttävä tekijä on esineen *funktio*; se voi olla esimerkiksi jokin yksinkertainen ominaisuus tai toiminta. - - [Y]ksittäinen vahakynntilä voi toimia metaforisesti 'nousevana aurinkona' siitä yksinkertaisesta syystä, että se "valaisee" tai "palaa"; pelkkä funktion kaltaisuus riittää siis kompensoimaan mittakaavan poikkeavuuden, joka tässä tapauksessa on suhteellisen äärimmäinen. - Edellisiä kauaskantoisempi metaforinen ominaisuus lienee kuitenkin esineen *muoto* (joskaan muodon kaltaisuus ei suinkaan ole välttämätön metaforan aikaansaamiseksi). Näyttelijän puhunnassa se mahdollistaa ensinnäkin kokonaan *uusien funktioiden* luomisen: koska kynntilä on muodoltaan "pitkulainen", voidaan sitä tarpeen tullen käyttää esimerkiksi 'naulana' tai 'tikarina'. (Grotowskin *Apokalyptisissä* tähän liittyi hyvinkin mutkikkaita pyhyyden ja brutaaliuden kontrasteja: ei riittänyt, että Tumma *ristiinnaulittiin lattiaan* kynntilöillä, vaan myös niiden sammuttelu tapahtui selkein puukottamisen elkein...) (Paavolainen 2001, 205.)

Arlanderin kaksoistietoisuus linkittyy vahvasti keinojen paljastamiseen. Koska ei luoda illuusiota jostain toisesta ajasta ja paikasta, toimitaan avoimesti yleisön ja esiintyjien jakamassa reaaliaikatilassa (Paavolainen 2001, 162).

Yksi kenties ilmeisimpiä esineilmaisun lähestymistapoja on ajatella sitä leikin kautta. Kaikki ovat varmaankin joskus leikkineet niillä esineillä, joita käden ulottuvilla on ollut.

Se muoto, jota itse suosin, eli leikkimuoto, johon jokainen ihminen on varmasti törmännyt, käyttänyt lapsena esimerkiksi ruokailuvälineitä muina asioina, sen tuominen näyttämölle on paluu lähtöpisteeseen. Se on kaukana supertäiteestä, mutta näyttämölle tuotuna voi jollekin sitä olla, vaikka se on täysin alkukantaista. (Kuustie, 2011.)

Samalla logiikalla myös havainnollistamme asioita toisillemme. Minulle on joskus murosissä selitetty markkinatalouden toimintaa kahden talouspaperirullan ja jonkun pienemmän keittiövälineen, sanotaan vaikka suolasirottimen, avulla. Talouspaperirullat edustivat monikansallisia yhtiöitä, jotka kykenivät hintakilpailuun, johon pieni suolasirotti ei kyennyt, eikä siksi pärjännyt. Mielikuvissani nämä välineet ovat vielä vertautuneet suuriin valtamerilaivoihin ja pieneen paattiin, luultavasti vertauskuvan minulle selittänyt henkilö lisäsi vielä sellaisenkin kerronnan tason. Joka tapauksessa viesti välittyi. Olen

mahdollisesti perustanut maailmankatsomukseni osittain tähän tunteisiini vedonneeseen keittiömetaforahetkeen.

Myös esineiden inhimillistäminen on monille luontaista. Kovia kokenut härveli voi tuntua sympaattiselta, kiiltävä ja pullea pönttö mahtailevalta. Ihmiskasvot ovat kuva, jonka muodostaminen tai löytäminen jostain esineestä tuntuu aina jotenkin hauskalta ja tyydyttävältä.

Keinojen paljastamista Paavolainen pitää pitkälti poliittisena projektina (Paavolainen 2001, 160). Varsinkin teatterihistoriallisessa kontekstissa näin onkin, ainakin länsimaisessa teatterissa (Aasialaisessa teatterissa se kuuluu luontevana osana perinteeseen, esimerkiksi japanilaisessa no-teatterissa, jossa näyttelijä kuvaa kaikki roolihenkilöään vastaan tulevat esineet ja asiat yhdellä viuhkalla.) Bertolt Brechtin muotoilema vieraannuttaminen on tunnetuin tienviitta tässä ajattelussa. Hän halusi esittää maailman ”sellaisena, että sitä voidaan käsitellä”. Tadeusz Kantor taas piti tärkeänä luoda teatteria, joka muodosti vastauksen todellisuudelle representoimisen sijaan, periaatteella, jonka mukaan teatterin piti tarjota todellisuus, joka oli sitä vapaampi mitä ahdistavampi ympäröivä yhteiskunta oli. Joka tapauksessa keinojen paljastamisen tehtävä on sekä pitää katsoja herkeämättömän tietoisena siitä, että hän on teatterissa, että pitää hänen mielensä aktiivisena. Katsojaa rohkaistaan tekemään tulkintoja eikä pelkästään eläytymään näyttämölle loihdittuihin tapahtumiin.

### 3.2 Kaksoistietoisuus

Teatteritaiteen tohtori, ohjaaja ja professori Annette Arlander puhuu väitöskirjassaan *Esitys tilana* teatterillisesta kaksoistietoisuudesta, eli eräänlaisesta todellisuuden kaksinkertaisesta kokemuksesta, joka koskee niin esiintyjää kuin katsojaakin. Jälkimmäisen kohdalla käsite tarkentuu ”kaksoisnäkemiseksi”. Se voi tarkoittaa erilaisia asioita, kuten merkkien ja viitteiden tulkitsemista, katsojien ja esittäjien yhteistä kieltä, jolloin on kyse teatterin konventioista. Esityksen havaitsemisessa kuitenkin yhdistyy sekä semioottinen että fenomenologinen taso. Ensimmäinen tarkoittaa, että jokin on merkki jostain muusta asiasta ja viittaa siihen, jälkimmäinen tarkoittaa sitä, että jokin näyttäytyy jonakin, ”sellaisenaan”. (Arlander, Annette 1998, 62.) Toisin sanoen teatteriesitys on olemassa ollakseen joukko merkkejä jostain muusta kuin itsestään, sekä on olemassa myös it-

sensä vuoksi. Kun näemme esiintyjän, näemme sekä hänet, elävän ihmisen ja henkilön, että myös toisen henkilön jonkin roolin tai ilmiön kuvana, edustajana, merkinä tai ikonina. Esitysmaailmasta ja esitystilanteesta voi puhua kahtena erillisenä asiana esimerkiksi tämän jaottelun kautta.

### 3.3 Vieraannuttaminen

Bertolt Brechtin lanseeraama vieraannuttaminen on nykyteatterissa nk. peruskauraa, jonka tehtävänä on rikkoa katsojaa passivoiva illuusio. Brechtille vieraannuttamisen, eli V-efektin (Verfremdungseffekt) tarkoitus oli poliittinen. Hän lienee törmännyt käsitteeseen vieraillessaan Neuvostoliitossa 1935 ja lainannut käsitteen venäläisiltä formalisteilta. Viktor Šklovski esitteli käsitteen *ostranenie* jo 1916, ja se tarkoitti ”automaattihavaitsemisen”, eli mekaanisten ja manerisoituneiden reagointitapojen järkyttämistä, jotta katsoja alkaisi ”nähdä” eikä ”tunnistaa”. Tarkoitus oli ”sijoittaa kohde uuteen semanttiseen riviin.” (Paavolainen, Teemu 2001, 84.) Toisin sanoen asetetaan havainnoinnin kohde tilanteeseen tai yhteyteen, jossa sitä ei olla totuttu näkemään. Formalisteille keino oli esteettinen, Brechtille poliittinen. Vieraannuttamisen avulla teesille voitiin tehdä antiteesi ja siten saavuttaa synteesi, eli aluksi esillä on osatotuus, joka kyseenalaistetaan, jotta voidaan etsiä tai löytää totuus. Viimeksi mainittua ei siis tarjoilla valmiiksi pureskeltuna.

Lyhyesti ilmaistuna vieraannuttamisen tarkoitus oli herätellä katsojan kykyä kyseenalaistaa vallitseva todellisuus ja tehdä todellisia valintoja. Tämä oli vastaisku antiikin perinteisiin juurensa ulottavan teatterin luomalle draamalle, jossa asiat tapahtuvat jottenkin vääjäämättä. Konkreettisia vieraannuttamiskeinoja Brechtillä olivat mm. teatterin keinojen paljastaminen, johon hän mahdollisesti tutustui Meyerholdin harjoituksia seurattessaan 1920 –luvulla, esiintyjän ja roolin tietoinen erottaminen, näyttämökuvan epäromantisointi esimerkiksi valotilanteen kirkkaana ja muuttumattoman pitämällä, dramaturgian muokkaaminen episodimaiseksi niin, että jokainen kohtaus saattoi toimia itsenäisenä kokonaisuutenaan, sekä eläytymisen korvaaminen esittämällä. Läpeensä epäillustorista toimintaa siis.

Vieraannuttaminen on nykyajan teatterissa jo melko tavanomainen keino, joka herättää katsojan olemaan tietoinen siitä, että kyseessä todella on esitys ja esitystilanne ja

esiintyjät eivät ole yhtä kuin roolihahmot. Syyt vieraannuttavien elementtien käyttöön voivat olla niin filosofisia kuin esteettisiä, vakavia kuin humoristisiakin. Minulle vieraannuttaminen oli jossain määrin tuttu keino Akseli Klonkin ja Teatteri Airopikin ajoilta, jo ennen kuin tiesin miksi sitä kutsuttiin tai siitä, mikä sen filosofinen lähtökohta on. Esiineen ottaminen osaksi ilmaisua on jo sinänsä vieraannuttavaa, jos vaikkapa jalkalamppu esittelee hienostorouvaksi, ollaan jonkin muun kuin todellisuusilluusion äärellä, tai jos tuodaan keskelle epookkia jotain aikakauteen ilmiselvästi kuulumatonta tavaraa.

Useimmille tämän päivän aikuisille suomalaisille vähintään mediasta tuttu esimerkki on Kristian Smedsin Kansallisteatteriin ohjaama Tuntematon sotilas ja sen kohtaaminen, jossa taistelua sodassa kuvattiin siten, että katosta tippui pyykinpesukoneiden kuoria, joita näyttelijät pieksivät pesäpallomailoilla. Sen lisäksi, että tällä tavoin saatiin aikaiseksi huomattava määrä räimettä ja riehumista, mikä istuu sotimisen kuvaukseen, tavoitettiin mielestäni myös yksi keskeinen asia sodassa taistelemisesta, nimittäin se, ettei vihollisen inhimillisyyttä voi liikaa ajatella. En tietenkään ole ollut sodassa, eikä ainoa läheisemmin tuntemani sotaveteraani, eli vaarini, minulle koskaan aiheesta puhunut, mutta itse olen arvellut, että sodassa viholliseen on varmasti pakko suhtautua kasvottomana ja sieluttomana, jotta tappamiseen ja tuhoamiseen ylipäättään pystyy ja voi samalla pysyä järjissään. En tiedä, mitä Smeds työryhmineen on ajatellut kohtausta tehdessään, mutta minä luin kohtausta näin.

Mykän esineen ottaminen esiintyjäksi tarkoittaakin usein myös sitä, että katsoja saa enemmän vastuuta tulkinnasta, halusi tai ei. Kyseisestä kohtauksesta revittiin yhtä ulottuvuutta Tuntemattomasta sotilaasta heränneeseen kohuun, kauhisteltiin sitä, kuinka neuvostosotilaat kuvattiin pesukoneina. Toki kohtauksen voi tulkita siten, että venäläiset kuvataan älyttöminä möykkyinä ja koneina, mutta tällöin kyse lienee laiskasta ajattelusta tai omien asenteiden projisoimisesta näyttämötapauksiin. Itse näin kohtauksen selkeästi sodanvastaisena, mikä voi olla projisointia sekin. Paavolainen siteeraa Brehtia: ”jotta tuttu voisi muuttua tunnistettavaksi, sen on päästävä huomaamattomuudestaan”(Paavolainen 2001, 161). Kaikille suomalaisille tutun sotakuvaston muuttaminen esimerkiksi Smedsin tavoin vastaa tähän kutsuun.

### 3.4 Kaunis ja kielteinen hypnoosi kertaakaan kolme

Lopputyöstäni loogisimmalta esimerkiltä keinojen paljastamisesta käynee hypnoosin kuvaus. Sen raamit syntyivät samalla, kun aiemmin kuvailtu silitysrautakohtauskin syntyi. Toista duettokohtausta rakentaessa näyttelijä ehdotti, jos hypnoosin voisi toistaa muidenkin duettojen alussa. Ajatus oli mainio, ja päättyi kokeilujen kautta käyttöön.

Kuten aiemmin kerroin, kohtaaus otti kuin tahattomasti haltuunsa sisällölliset tavoitteensa. Ne sisällölliset tavoitteet, jotka mielestäni hypnoosissa toteutuivat ainakin metatasolla, olivat nämä:

Herkkyys hypnoosille oli Charcot'n mukaan hysterian oire. Hypnoosi oli tekniikka, jolla sairaus nostettiin esiin hysteerikon persoonasta. Hypnoosilla oireet houkuteltiin esille tavalla, johon potilaan ei persoonana katsottu ollenkaan osallistuvan. Hysteerikko oli olemassa vain oireina, vailla omaa tahtoa tai menneisyyttä ja olosuhteita, jotka olivat murtaneet hänen terveytensä. (Työpäiväkirja.)

Kohtaus rakennettiin yhdistelemällä vanhaa materiaalia, jota aiemmin oli luotu harjoitteiden ja improvisaation avulla, uuteen improvisaatiokohtaukseen. Haalimani esine-ryöykkiö oli näyttelijöiden ulottuvilla, ja kohtausta liidaava näyttelijä hyödynsikin sitä kiitettävästi. Toiston ja hiomisen myötä turhat esineet karsiutuivat pois. Lopullinen hypnoosi toteutettiin siten, että tohtori istutti potilaan tuolille, laittoi hänen molemmat jalkansa erillisiin sinkkiämpäreihin, kiinnitti toisen ämpärin sankaan verenpainepumpun, asetti potilaan jalkojen väliin jonkinlaisen metallisen rytmisoittimen, jolla on puinen varsi ja alkoi pumpata verenpainepumpulla.

Ensimmäisessä hypnoosikohtauksessa kaikki meni, kuten sen esityksen maailmassa kuuluikin mennä. Nainen asettui operoitavaksi vastustelematta. Pumppaaminen sääteli naisen huohottavaa hengitystä, joka pysähtyi heti, kun pumppaaminenkin pysähtyi tohtorin säätäessä laitettaan. Kohtaus eteni kiihtyvällä vauhdilla ja huipentui siihen, että naisen hengitys huipentui äänekkäästi. Nainen vaipui hypnoosiin ja tohtori keräsi välineensä.

Tälläkin kohtauksella oli oudolla tavalla eroottinen sävy. Kuvana se näytti siltä, että täysin kylmä ja välinpitämätön mies stimuloi erikoisen välineen avulla naista seksuaalisesti. Emme hakeneet tätä tulkintaa kohtausta rakentaessamme, mutta sävy oli väistämättä mukana. Kohtauksen seksuaalisviritteinen ulottuvuus oli kuitenkin linjassa esi-

tyksen aiheen kanssa, joten olin tyytyväinen. Huohottava hengitys tuli työryhmän jakamasta mielikuvasta, jonka mukaan kiihtynyt ja hallitsematon hengitys liittyy hysteriaan. Vasta esitystaltiointia katsoessani olen huomannut, että johtuen miehen asennosta sekä välineen muodosta ja käyttötavasta, hänen pumppaamisensa näyttää tässä ensimmäisessä hypnoosikohtauksessa myös tunnekylmältä masturboimiselta, eli melko pelottavalta. Kieltämättä myös riemastuin tästä havainnosta.

Toisessa hypnoosikohtauksessa potilas kyllä saapuu vauhdikkaasti paikalle, mutta osoittautuu vaikeammaksi operoitavaksi, ainakin aluksi. Hän jännittää koko vartalonsa jäykäksi, jolloin Charcot'n on vaikeaa saada hänen jalkojaan ämpäreihin ja kapulaa jalkojen väliin. Naisnäyttelijän ilmaisu näyttää jonkinlaiselta yhdistelmältä epäluuloista isoäitiä ja vihamielistä kaniinia. Yhteistyökyvyttömältä vaikuttava potilas kuitenkin yllättää lääkärinsä vaipumalla kanveesiin jo ensimmäisestä pumppauksesta. Charcot näyttää yllättyneeltä ja kerää välineensä pois.

Kolmannessa hypnoosikohtauksessa potilas vaikuttaa olevan jo aikamoisessa tilassa ennen itse operaation alkamista. Potilas alkaa vaikeroida ja vinkua välittömästi, kun Charcot ryhtyy asentamaan hypnoosiviritelmää paikoilleen. Kun Charcot yrittää suorittaa operaatiota, nainen vonkuu ja heiluu entistä pahemmin. Charcot hermostuu, yrittää kovakouraisesti saada naista ryhdistäytymään, mutta epäonnistuu. Nainen kiihdyttää itse itseään holtittomaan tilaan sen sijaan, että antautuisi toisen suggeroitavaksi. Lääkäri kyllästyy ja yrittää kerätä välineet pois, mistä nainen taas raivostuu; hän haluaa saada hoitoa. Hän riistää lääkärin välineet itselleen ja yrittää itsehoitoa. Seuraa järjetön yhden naisen itsesäälinen ja raivokas hypnoosiyritys. Se päättyy nolosti, kun nainen havaitsee Charcot'n häipyneen ja vieraiden ihmisten, siis yleisön, tuijottavan. Hän raivostuu ja hyökkää rääkyen, ämpärit jalkineinaan, yleisöä kohti. Charcot rientää väliin ja tainnuttaa naisen kloroformiliinalla.

Tällaisia olivat variaatiot samasta kohtauksesta. Idea toistaa samaa kohtausta oli kaikin puolin järkevä, se satoi kokonaisuutta yhteen ja toisaalta korosti hysterianäkökulmien erilaisuutta. Keinojen paljastamisen projektin alle tämä hypnoositulkinta sujahtaa mutkattomasti. Kukaan yleisöstä tuskin kokeili kotona hypnotisoida ketään käyttämällä ämpäreitä ja pumppua, keinoilla ei tavoiteltu millään tavoin uskottavaa illuusiota. Silti niillä saatiin kuvattua toiminta moniulotteisesti. Näyttämällä merkittävä ja toistuva toimenpi-

de asiaankuulumattoman kaluston avulla vieraannutimme kohtauksen. Vakavahenkisen toiminnan esittäminen typerien välineiden avulla saattoi lukea myös kommenttina hysteriadiagnoosin epätieteellisyyteen.

Esineiden avulla syntyi impulsseja ja toiminnan tasoja, joita ei olisi syntynyt ilman niitä. Tällaisia löytöjä olivat ainakin ensimmäisen kohtauksen hengityksen tarkka ja rytmikäs säätely ja outo eroottisuus, toisen kohtauksen vastahankaisuus ja nopea taintuminen, sekä kolmannen kohtauksen vimmainen kamppailu. Eräs opiskelijakollegani ja ystäväni kiittikin kohtausta juuri siitä, kuinka jonkin asian voi sanoa *toisin*. Tämä ratkaisu oli kuulemma huomattavasti toimivampi ja kiinnostavampi ratkaisu, kuin olisi ollut toteuttaa kohtaus esimerkiksi heiluttamalla kelloa potilaan edessä, kuten hypnoosi klassisessa kuvastossa näytetään.

Välineteatteriin aina liittyy mielikuvituksen käyttö. Kyseessä voi olla symboliikan kautta tekeminen tai eri merkitysten antaminen välineelle. (Kuustie 2011.)

### 3.5 Akseli Klonk

Kuten johdannossa kerroin, Akseli Klonk on ollut minulle merkittävä opinahjo, erityisesti esineilmaisun suhteen. Klonkin välineteatteriesityksissä pelataan köyhyydellä ja transformaatiolla, ihanne on käyttää niukkaa määrää välineitä mahdollisimman monipuolisesti. Esineiden käyttömahdollisuuksien rajat ovat täsmälleen siinä kohdin, missä ovat mielikuvituksen rajat. Klonkissa on tehty samoilla välineillä jopa useita esityksiä, kuten kumihanskoilla, harjalla, kihvelillä ja vanhalla imurilla. Näillä on rakennettu mm. esitykset *Saapasjalkakissa* ja *Taittavan taitavia veljeksiä 4kpl*.

Eräs paljon hyödynnetty väline Klonkissa on puupölkky. Yksi ensimmäisiä näkemiäni välineteatteriesityksiä oli monologiesitys *Puranen*, joka pohjautui Maiju Lassilan noveliin. Alkuperäisen näyttelijän, Nikolai Mettovaaran, muutettua toiselle paikkakunnalle esitys ohjattiin toiselle näyttelijälle, Jouni Järvenpälle, ja se sai nimekseen *Aivohärkä*. Koska olen nähnyt alkuperäisen esityksen useita kertoja ja uudemman version vain kerran, käsittelen *Purasta*, koska muistan sen paremmin.

Puranen oli noin 45 minuutin pituinen aikuisille suunnattu esitys, jossa kerrottiin epäluuloisen ja katkeruuteen taipuvaisen Jussi Purasen tragikoominen tarina. Näyttelijäntyö oli fyysistä ja esitys käytti rytmillä leikittelyä tärkeänä tehokeinonaan. Välineiden, eli puupölkyn, klapien, juuttisäkin ja kirveen avulla tarina kuvitettiin ja hahmot herätettiin eloon. Esitys hyödynsi aiemmin mainittua elokuvamaisen nopeaa leikkausta tilanteesta toiseen. Samoin näyttelijä vaihtoi roolejaan vauhdikkaasti. Klonkille tyypillistä on luoda näyttelijälle kertojan rooli, josta hän hyppää tarinan hahmojen rooleihin luomalla hahmoja esityksen välineistä. Esineitä käytetään toisinaan nukettamisen kaltaisesti, mutta keskeinen ero nukketeatteriin on se, että sama esine voi muuntua loputtomiin, kun nukke taas on yksittäinen hahmo.

Itsekin kun olen tehnyt pitempiä välineteatteriesityksiä, olen käyttänyt siihen paljon aikaa. Esimerkiksi *Purasta* tehtiin yli vuosi. Sillä tavoin löytyi paljon asioita ja tapa jolla tehdä. Tuotimme paljon materiaalia, josta sitten karsittiin. Itseoppimisen kautta. Kun vuoden paneutuu johonkin juttuun, väkisinkin selvenee asioita. (Kuustie, 2011.)

Esitys oli hyvin energinen ja hauska, eikä siitä puuttunut hikeä tai ärinää. Se oli tyyliiltään ehyt kokonaisuus. Ilahduin, kun Purasta esittänyt näyttelijä piti sooloesityksestä, jonka olin tehnyt saman ohjaajan kanssa osittain samanlaisilla välineillä vuonna 2005. Esitys oli nimeltään *Jumalanmarjat*, ja se perustui Teuvo Pakkalan samannimiseen novelliin. Minulla välineinä oli kolme puupölkkyä ja mehumaija. Samalla tavoin kuin mm. Purasessa, aloitin esityksen tarinankertojana, mistä positiosta hyppäsin jokaiseen esityksessä olleeseen rooliin välineitä hyödyntämällä. Välineiden ja niiden herättämien mielikuvien avulla kuvasin myös mm. ajan kulumista ja muita abstrakteja asioita, usein jonkun niihin assosioituvan mielikuvan avulla.

#### **4 Tilan runous**

Tilan runouden projekti kuvaa ilmiötä, jossa esitys onnistuu luomaan hahmoja tai elementtejä, jotka eivät hae olemassaolonsa perusteita tai logiikkaansa esitysmaailman ulkopuolelta. Viimeistään tilan runous on kolmijaon projekteista sellainen, joka purkaa esiintyjien ja esineiden hierarkian. Sen mukaan esine voi olla esiintyjän kanssa tasavertainen esiintyjä. Kahdesta edeltävästä käsittelyluvusta poiketen esittelen tässä luvussa myös teatterihistoriallista henkilöä, eli Tadeusz Kantoria. Syynä tähän on se, että kat-



son Kantorin olevan kiinnostava esimerkki tilan runoudesta, sekä se, että haluan tuoda esille tämän Suomessa jokseenkin tuntemattoman, inspiroivan taiteilijan.

#### 4.1 Taidehiippailun multihuipennus vai kolmiulotteista runoutta?

Tilan runous lienee Paavolaisen kolmijaosta paitsi vaikeatajuisin, myös epäluuloa herättävin. Sen periaatteen käsittäminen vaati itseltänikin jokusen otsankurtistuksen ja huokauksen. Se myös palkitsi. Tilan runous on tavoitteena teatteriajattelua avartava. Se tarkoittaa sitä, kuinka merkitsijä ja merkitty, konkreettinen ja abstrakti, ovat käytännössä sama asia. Tilan runous edustaa fyysistä merkkikieltä, jossa näyttämöllä olevat asiat edustavat omalakisesti itseään, eivätkä välttämättä esimerkiksi symboloi jotain muuta ideaa tai ylipäättään esitä mitään. Paavolainen kirjoittaa tilan runoudessa semioottisen ja fenomenologisen sulautuvan yhteen (Paavolainen 2001, 162), eli merkki on sama kuin minä se tässä ja nyt näyttäytyy. Kuten Annette Arlander kaksoisnäkemisestä kirjoittaessaan mainitsee, semioottinen ja fenomenologinen taso ovat muutenkin teatteriesityksessä läsnä, mutta tilan runoudessa kyse ei välttämättä ole siitä, että näyttämöllä näkyvä edustaisi sekä itseään että jotakin muuta, itsensä ulkopuolista asiaa. Tässä ajattelussa esineillä on oma, itsenäinen arvonsa. Ne eivät ole ilmaisussa alisteisia kielelle, esiintyjälle tai edes aatteelle. Esineiden olemassaolo näyttämöllä on perusteltu niiden itseisarvolla, ja niiden ilmaisuvoima on assosiatiivista.

Arlander pohtii kaksoisnäkemisen yhteydessä myös esityksessä olevan kolmannen todellisuuden mahdollisuutta. Hän kysyy, onko esityksessä olemassa muitakin todellisuksia, kuin esittämistilanne ja esitetty, vai onko olemassa myös kolmas todellisuus, joka voidaan aistia ja kokea, eikä vain kuvitella samaan aikaan kuin reaalitytodellisuus.

Muodostaako esitys maailman, josta voi sanoa, "että se on". Voidaanko puhua jostakin, joka 'on', vaikka se ei kuitenkaan lopullisesti ole, jostakin joka 'on leikitteily', vai onko nähtävissä vain esittämistä. - - Luoko esitys maailman joka myös on, vai esittääkö se vain jotakin maailmaa, viittaako se vain johonkin maailmaan, jonka oletetaan olevan olemassa toisaalla? Eli viimekädessä: Rakentaako esitys todellisuutta, todellisuksia, vai heijastaako, kuvaako se niitä? (Arlander, Annette 1998, 62-63.)

Itse uskon, että maagisimmillaan teatteriesitys voi antaa Arlanderin kysymykseen myöntävän vastauksen. Tällöin esitys on luonut oman maailmansa ja logiikkansa, jossa asiat ovat esityshetkellä yhtäaikaaisesti totta ja epätotta.

Silja Kauppinen kirjoittaa opinnäytetyössään luvussa, joka on myös nimeltään *Tilan runoutta* sanattoman teatterin tarjoavan enemmän tilaa muille esityksellisille elementeille kuin konventionaalisessa teatterissa, jossa ihminen on näyttämön keskipisteenä, koska katsoja ei joudu suuntaamaan niin paljon huomiotaan kuullun ymmärtämiseen. Työnsä viimeisessä luvussa hän kutsuu sanatonta esineteatteria kolmiulotteiseksi runoudeksi tilassa, joka on mielestäni hieno luonnehdinta. (Kauppinen, Silja 2010, 35, 41.) Sanattomassa teatterissa varsinkin on mahdollisuus antautua hyvinkin assosiativisten ilmaisukeinojen vietäväksi. Sanallisella käsittelemisellä olemme herkemmin arki-logiikan aisoissa.

Emme ikinä lähteneet tietoisesti nonverbaalille linjalle Krepkossa, mutta puheteatteri ei sinällään kiinnostanut. Yhä edelleen huomaa, että yksi esine on monen lauseen väärä. Esineiden avulla tai takia on yhä vähemmän tarvetta sanoille. Nonverbaalista teatterista ihmiset ajattelevat yhä, että se on pantomiimia tai tanssia. Krepsko tekee tilanneteatteria, asioita, jotka ovat alitajuisesti tuttuja, siksi voi kertoa tarinoita. Tässä on objekti avuksi! (Happonen 2009)

Tilan runoudessa on pitkälle vietyä potentiaalia myös ihmisesiintyjän arvon vähentämiseen. Paavolainen mainitsee yhtenä ääriesimerkkinä Gordon Craigin vaalimat visiot ”kineettisestä näyttämöstä”, jossa ihmisesiintyjä ei olisi ollut lainkaan, vain jonkinlaisilla uruilla hydraulisesti ohjailtavia, vertikaalisessa suunnassa liikkuvia valtavia kuutioita. Koska Craig ei ymmärtänyt hydraulikasta mitään, eikä uskaltanut pyytää ulkopuolista apua, jottei ”vihollinen” varasta hänen ideaansa, kineettinen näyttämö jäi toteutumatta 16 vuoden suunnittelutyöstä huolimatta. Sen sijaan Craig tuli kehittäneeksi sermit, jotka nykyään tuntuvat itsestäänselvyyksiltä, mutta olivat aikanaan hieno uudistus, jolla pystyttiin nopeasti muuttamaan tilaa ja tunnelmaa (Paavolainen, Teemu 2001, 38-40).

## 4.2 Tadeusz Kantor

Tilan runouden yhteydessä tuntuu mielekkäältä avata hieman Tadeusz Kantorin (1915-1990) omalakista teatterikieltä. Hän oli puolalainen taiteilija, jonka tekstejä ei ole käännetty suomeksi, ja jonka teatteri ei synnyttänyt koulukuntia tai suuntauksia, kuten hänen maanmiehensä Grotowskin teatteri. Sen lisäksi, että hän oli teatteriohjaaja, hän oli myös kuvataiteilija, lavastaja, näyttelijä, runoilija ja teoreetikko. Hänen lähtökohtansa teatteriin oli kuvataide, ei kirjallisuus. Intohimoinen suhtautuminen esineisiin ja koneisiin on keskeistä Kantorin teatterikielessä. Esineet ja materiaalit eivät olleet hänelle vain rekvisiittaa, vaan päinvastoin: ne olivat tasa-arvoisessa asemassa elävien näyttelijöiden kanssa. Kuluneet esineet olivat haavoittuvaisten esiintyjien seuralaisia. Kantor nosti yksittäisten aineellisten osatekijöiden painoarvoa. Kantorin työt olivat yhdistelmiä teatterista, happeningista, performanssista, maalaustaiteesta, veistotaiteesta sekä objekti- ja tilataiteesta. Hän kirjoitti teoreettisia tekstejä, runollisia kirjoituksia ja manifesteja, joista viimeksi mainitut hänellä oli tapana kirjoittaa runomuotoon. (Paavolainen 2001, 116-120)

Kantorin teatteri hakeutui alusta alkaen itsenäisiin tiloihin, kuten gallerioihin, varastoihin, voimistelusalaisiin, tiloihin, jotka eivät lähtökohtaisesti liittyneet fiktion tai draamaan. Vaikka hän tekikin teatteria näissä tiloissa, hän ei halunnut draaman valtaavan niitä, muuttavan niiden merkitystä. Vaikuttaakseen tähän hän halusi korvata taiteellisen esineen aidolla esineellä, mikä ilmeisesti tarkoittaa ilmaisuvälineenä käytettävän esimerkiksi arkisia esineitä. Esine tuli irrottaa arkipäiväisestä kontekstistaan, olosuhteistaan ja alkuperäisestä funktiostaan, jotka antavat sille merkityksen. Esineen ei tullut olla neutraali, Kantor kuvaili ihanteellista, arkitehtävistään nyrjähtänyttä esinettä ”jätteiden ja ikuisuuden väliin ripustettuna”. Ensimmäisenä tällaisena tekona Kantor mainitsee Duchampin pisoarin (1916). (Paavolainen 2001, 117-119.)

Kantor puhui runollisesti esineen köyhyydestä. Yksinkertainen, vanha, alkukantainen ja loppuun kulutettu esine paljasti hänen mukaansa olemuksensa ja perimmäisen tehtävänsä ja saattoi muuttua taiteeksi. Esine ei ollut enää rekvisiittaa mutta ei myöskään abstrakti symboli. Esine saattoi nousta tasavertaiseksi esiintyjäksi näyttelijän kanssa. Kantor laajensi köyhän esineen käsitettä ajatukseksi ”alimman säädyn todellisuudesta”, mitä alempisäätyinen esine, sitä suuremmat ovat sen mahdollisuudet paljastaa esineytensä. (Paavolainen 2001, 119-120.)

Kantorin aiheet käsittelivät kuolemaa, kärsimystä, sotaa ja muistoja. Draamallisen esittämisen sijaan hänen kerrontansa oli aikatasoja yhdistelevää kuvarunoutta. Etenevän tarinan sijaan hän käytti toistuvaa rytmiä, maalauksellisia kuvia ja epätodenmukaisia hahmoja. (Lehmann 2009, 133.)

#### Kantorin esineet

Kantorin esineistä on tehty jaottelu seitsemään eri luokkaan.

1. Aidot esineet. Arkisia, kaikkien tuntemia esineitä, jotka on irrotettu alkuperäisistä funktioistaan.
2. Esine-proteesit. Bioesineet, eli esine ja näyttelijä muodostavat kokonaisuuden,
3. Löydetyt esineet. Saattoivat olla ”korjattuja”, esimerkiksi konekiväärkamera.
4. Suurennokset. Esim. ihmisen kokoinen rotanloukko, jättimäiset kuolinilmoitukset pelikortteina.
5. Koneet. Ilman tuotannollista aspektia tai tarkoitusta.
6. Mallinuket. Yhtä aikaa sekä esineitä että eläviä olentoja.
7. Kääreet. Vaatteet, laukut, kirjekuoret tms, esineitä, jotka olivat sisältönsä orjia ja sisällöstään irrotettuina vain surkeita merkkejä entisestä elämästään.

(Paavolainen, Teemu 2001)

Varsinkin Kantorin kehittämä bioesine on kiehtova ja houkuttaa myös käytännön kokeiluihin. Sillä tarkoitetaan teatterillista hahmoa, joka on ihmisen ja esineen symbioosi, ja jossa sekä ihminen että esine ovat tasavertaisia tekijöitä, ilman jompaakumpaa hahmo ei ole olemassa. Esine voi olla esityksessä esiintyvää hahmoa määrittävä elementti, eräänlainen proteesi. Mukana kulkevat esineet vaikeuttivat ja ikään kuin rampauttivat näyttelijöiden ilmaisua. Pidän tätä näyttelijäntyöllisesti kiinnostavana lähtökohtana. Kuten Kuustie totesi haastattelussaan, kun kysyin millä tavoin väline hänen mielestään vaikuttaa näyttelijäntyöhön:

Et ole ilmaisusi kanssa yksin. Se voi tuoda aluksi vaikeutta jos on tottunut näyttämään vain ruumiillaan ja äänellään ja sitten siinä on yhtäkkiä silitysrauta. Jos saat näyttämöllä käteen nukan tai esineen, voi tuntua että ei voi näyttellä oikeasti, että se rajoittaa ilmaisua kun täytyy olla se möykky siinä kädessä. Asia ei ole

näin, vaan välineen käyttö ehdottomasti rikastuttaa näyttelijäntyötä. Usein näyttelijä voi ajatella että se rajoittaa, mutta se on päinvastoin. (Kuustie 2011.)

Lehmann mainitsi mm. Kantorin nostaneen yksittäisten aineellisten osatekijöiden arvoa näyttämöllä (Lehmann 2009, 134).

#### 4.3 Syyllisyydentuntoinen Sylvi Keskonen

Ensimmäinen Virheellisyyttrilogian osista oli Jatkuva syyllisyydentunne. Se sisälsi kohtausten, jossa kaikki Sylvit toimivat jonkin välineen kanssa simultaanisesti, kukin omassa pisteessään. Kahden Sylvin toiminnot olivat syntyneet esineilmaisuuun orientoivissa harjoituksissa, yhden Sylvin, joka oli pääasiallisessa fokuksessa kohtauksessa, toiminta oli erikseen harjoiteltu ja sille oli olemassa raamit jo ennen harjoituskautta. Tämä erillinen kohtaus oli käsikirjoituksessa nimellä Kermavaahtoleikki. Kohtauksessa Sylvi tuli lavalle sähkövatkaimen ja matalan kermakulhon kanssa, yllään essu. Hän asettui poseeraavaan asentoon välineinensä, silmäili rennosti ja viileästi yleisöään, ja aloitti musiikin rytmittämänä toimintansa. Aluksi hän vain surautteli vatkaimellaan poseeraavaan tyyliin musiikki-iskujen mukaisesti ja vaikutti työntekoon valmiilta seksikkäältä kotirouvalta.

Asteen verran oudommaksi kuva muuttui hänen alkaessaan vatkata kermaa, joka lensi matalan kipun reunojen yli roiskuen hänen kasvoilleen ja ympäri lattiaa. Hänen lopettaessaan vatkamisensa löysää vaahtoa oli lopulta enemmän lattialla kuin kipossa. Hän söi sitä käsin, sotki kasvojaan yhä enemmän ja kävi lakoniseen tyyliin tarjoamassa vaahtoa yleisölle ja palasi pisteeseensä, vaarallisen liukkaaseen kermalammikkoon. Tässä hän alkoi tanssia ja twistata, pitäen yllä samaa lakonista ja yliolkaiselta vaikuttavaa ilmaisu. Rasvainen kerma sai hänet liukastelemaan huolestuttavan näköisesti ja välillä veikin häneltä jalat alta. Matalissa asennoissa hän teki spagaatteja ja muita tanssillisen näköisiä liikkeitä, jotka olivat enimmäkseen auttamatta seksuaalisesti vihjailevan näköisiä. Kontrastia toimintaan toi näyttelijän välinpitämättömyyttä manifestoiva ilmaisu, joka loi etäistä vaikutelmaa, aina siihen asti, että hän lopussa pyllähti istualleen, rauhoittui, lakkasi ottamasta katsekontaktia yleisöön ja näytti yhtäkkiä kaipaavan yksityisyyttä.

Kohtauksen lähtökohta oli assosiatiivinen, ajatus epäsovinnaisesta kermavaahdolla lätäräämisestä linkittyi päässäni syyllisyydentunteeseen. Vaikka kohtauksen taustalla oli tietty logiikka ja merkitys, sen ei ollut tarkoitus suoranaisesti väittää mitään, vaan olla tulkinnalle vapaa. Kohtauksessa käytetyt välineet eivät symboloineet mitään, vaan saivat arvonsa siitä, miten ne toimivat kompositiossa ja näyttelijän käsittelyssä. Myös kohtauksessa käytetty hieman vinksahantunut musiikki vaikutti vahvasti kohtauksen dynamiikkaan ja toimivuuteen.



Kuvio 3. Sylvi Keskonen ja liukas kerma. Kuvaaja: Sami Roikola

Kahden muun Sylvin kohtaukset syntyivät harjoituksissa, kun tehtävänantona oli toimia jonkun esineen kanssa ja teemana oli syyllisyys. Toinen Sylvi teki erilaisia lihaskuntoliikkeitä sinkkiämpäri päässään, kolmas Sylvi painoi ja hieroi päälakeaan pyykkilautaan ja yritti jopa päälläseisontaa sen päällä. Molemmat näistä kohtauksista syntyivät lennossa ja assosiatiivisesti, ilman sen suurempaa analyysia. Molemmissa näkyi syyllisyyden ja häpeän kokemus kirkkaasti, juuri esineen ja ruumiin yhteistoiminnassa. Kasvojen peittäminen on luontainen häpeän ele, ruumiin kuri liittyy itsensä hallintaan. Jokainen ymmärtää, että koko ruumiinsa painolla päälakeaen painaminen pyykkilautaan aiheuttaa kipua.

Tilan runoudessa kokemuksellinen ymmärtäminen on tärkeässä roolissa. Esitys puhuu kuvillaan, eikä sen puhunta välttämättä käänny sanoiksi.

Mitä haasteita välineiden käyttö esityksessä tuo katsojalle?

Konkreettisesti sen, että pitää käyttää mielikuvitusta. Pitää avata ovi joka on kiinni. Ei yritetä kertoa sanoilla, joita katsoja passiivisesti kunnioittaa, pitää olla mieleltään aktiivinen. (Happonen, 2009.)

#### 4.4 Krepsko

Krepsko on Linnea Happonen ja Petr Lorencin 2000-luvun alussa perustama teatteriryhmä, joka syntyi edellä mainittujen halusta tehdä sellaisia esityksiä, joita he itse haluaisivat nähdä. Krepsko aloitti vuonna 2001 ja heidän ensimmäinen repertuaariin jäänyt esityksensä oli lyhyt esineilmaisua hyödyntänyt klovneriaesitys *Kenkä*. Esitys oli helposti liikuteltava ja alkoi nauttia suosiota, joten Krepsko sai jalansijaa. Vanhimmat esitykset, joita Krepsko edelleen esittää, ovat *Fragile* ja *Maailman pienin nainen*, joka tunnetaan myös nimillä *The Smallest Woman on Earth* ja *Nejmenší Žena na Světě*, jotka saivat ensi-iltansa vuosina 2003 ja 2004. Vuonna 2006 ryhmää kohtasi tragedia, kun Lorenc menehtyi auto-onnettomuudessa. Suruajan jälkeen ryhmä päätti jatkaa toimintaansa, ja esittää edelleen myös esityksiä, joissa Lorenc oli alun perin mukana.

Krepskossa on ihanaa se, kuinka erilaisia esitykset keskenään ovat, mutta kuitenkin samaa maata. Yhteisiä nimittäjiä toki on: sanattomuus, lyhyt kesto, visuaalisuus ja musiikin tärkeä vaikutus ilmaisussa. Henkilökohtaisen näkemykseni mukaan ryhmän tyyli on ajan kuluessa kehittynyt ja muuttunut; uudemmat esitykset ovat mielestäni vakavahenkisempiä ja monitulkintaisempia kuin vanhemmat esitykset. Painopiste on siirtynyt hilpeästä, klovneriaan ja fyysiseen komediaan pohjaavasta estetiikasta enemmän runolliseen ilmaisuun. Todellisuudessa jako ei ole karkea, jos ylipäättään halutaan ajatella mitään kahtiajakoa. Myös vanhat Krepskon esitykset ovat surumielisiä ja runollisia. Eri ihmisillä on omat suosikkinsa teatterin repertuaarissa, mikä on hauskaa.

Tilan runouden havainnollistamiseen sopii esimerkiksi esitys *Fragile*. Sen keskiössä on naishahmo, joka suuren osan esityksestä istuu paikallaan piirongin äärellä sekä kaivaa esille ja kiillottaa hauraita lasiesineitä. Hän liikkuu mahdollisimman ekonomisesti ja hallitusti. Tässä on kiinnostavaa vähäeleinen ja tarkka, mutta riipaiseva ilmaisu, sekä vaikuttava, harkittu visuaalisuus. Esitys puhuu kuvallisuudellaan ja piirtää hienovaraisen kuvan herkästä, omaan lasikuvamaailmaansa uppoutuneesta naisesta. Esineiden ja valaisun herkkä yhteispeli teoksessa on lumoavaa ja oleellista. Tulkitsin esityksen kertovan naisesta, joka elää pienten lasiesineidensä hoivaamisen kautta, koska pelkää

aivan liikaa kaikkea muuta. Näin asia onkin, ainakin esityksen syntyhistorian perusteella. Esitys syntyi tilaustyönä, kun Linnea Happoselta pyydettiin etydiä Tennessee Williamsin Lasisen eläintarhan Laurasta osana projektia, jossa naispuoliset teatteriopiskelijat tulkitsivat näytelmäkirjallisuuden naishahmoja.

Katsojat saavat tuntumaa esineisiin jo katsomoon saapuessaan: penkkien välisillä käytävillä ja portailla on pikkuisia lasiesineitä, jotka tietysti jäävät jalkoihin, lennähtelevät, vierivät ja kilisevät. Se yllättää, hämmentää ja luo varovaisuuden tunnetta. Itse esityksessä lavan etualalla on pöytä, jonka reunalla on lasinen vaasi, jonka pohja on puoliksi ilmassa, puoliksi pöydällä. Sen pysyminen pöydällä on osaltaan jännitettä luova mysteeri, ja esineeseen latautuu valtava määrä merkitystä. Kun esitys rakentuu hyödyntäen hallittua, vähäeleistä liikettä ja herkästi särkyvien esineiden hienovaraista käyttöä, käänne, jossa paikalle saapuu ryminällä vierailija, luo katsojassa jopa huolestuneisuuden tunnetta. Vierailija on mies, joka saa varautuneen naisen hetkellisesti vapautumaan. Nainen rohkaistuu ja alkaa avata aarremaailmaansa, jonne alkaa välittömästi jälleen uppoutua. Mies kyllästyy ja häipyy. Esityksen sävy muuttuu traagiseksi, lopussa valot pimenevät, kuuluu särkyvän lasin ääni, valojen syttyessä vaasi on hävinnyt pöydän reunalta ja nainen tilasta. Hän näkyy vielä varjokuvana, vaasi kädessään. Loppu on helppo tulkita jonkinlaisena rajan taa siirtymisenä, kuolemana tai psyyken murtumisena.

*Fragile* on herättänyt reaktioita laidasta laitaan: jotkut se on saanut itkemään hysteerisesti, toiset jättänyt kylmäksi. Voimakkaat reaktiot joissain katsojissa ovat yllättäneet Haposen, joka on kertonut halunneensa lähinnä tutkia tietynlaista näyttelijäntyötä. Esityksen teho onkin tiheässä vähäeleisyydessä. Koska mikään liike ei ole turha tai huolimaton, esitykseen kasvaa jännite, joka saa katsojan heijastamaan teokseen omat odotuksensa ja tulkintansa. Se, että esityksen välineinä ovat lasiesineet, joiden hauraus on tunnistettavaa, rakentaa esityksen merkitystä ja tunnelmaa kouriintuntuvasti. Kokemuksellinen tieto on yksi esineilmaisun avaimista.





Kuvio 4. *Fragile*. Kuva: Rastislav Juhas

## 5 Lopuksi

Olemme nyt käyneet läpi Teemu Paavolaisen kolmijaon. Käsittelyssäni paino ei jakaantunut tasapainoisesti kaikille projekteille. Tyylittelystä, keinojen paljastamisesta ja tilan runoudesta keskimmäinen projekti kahmaisi eniten tilaa. Tämä selittyy mielestäni sillä, että se on näistä kolmesta aatteellisin projekti, jolloin se on myös kestävimmin sanallisesti perusteltava. Tyylittely ja tilan runous ovat voimakkaammin esteettisiä, kokemuksellisia ja assosiatiivisia projekteja, joten niiden teho ja tenho eivät sanallistu yhtä tyhjentävästi kuin keinojen paljastamisen logiikka.

Kuten Paavolainen itse toteaa kolmijakonsa määrittelyn yhteydessä, jäävät tällaiset jaottelut mielivaltaisiksi. Siksi näihin projekteihin ei voi eikä kannata suhtautua dogmaattisesti. Ei kuitenkaan ole haitaksi, jos villeimpiä teatterikolttosiaankin voi avata ja perustella teorian keinoin. Kenties siten voi löytää hengenheimolaisia yllättävistäkin

tekijöistä. Usein päämäärät voivat olla samat, vaikka keinot olisivat erilaisia. Tällöin kyky käsitteellistää omaa taiteellista työtään voi olla kullanarvoinen. En tarkoita, että luomansa assosiatiiviset ja runolliset kuvat pitäisi raiskata selittämällä ne puhki tai pilata joltakin esityksen nähneeltä katsojalta oivaltamisen ilo. Ajan takaa sitä, että kun ymmärtää, miksi tekee esityksiä siten kuin tekee, asiasta voi keskustella. Parhaassa tapauksessa oma ajattelu ja luova työskentely syvenevät ja rikastuvat.

Paavolaisen jäsenyyksen kautta oman työni tarkasteleminen on toteuttanut juuri tätä tehtävää. Esitystä valmistaessani en ottanut teoreettista ajattelua välineekseni, vaan keskityin konkretiaan. Opinnäytetyöni kirjoittamisen myötä olen hahmottanut sanallisesti esineilmaisun ulottuvuuksia ja suuntia, joihin esityksessä *Jotain kaunista ja kielteistä* tähyiltiin. Juuri suunnan ymmärtäminen on herättänyt minussa halun astua pidemmälle, kokeilla enemmän ja rohkeammin. Teemu Paavolaisen ilmaisu *esineilmaisun motivaatiot* on tässä suhteessa täsmällinen.

Onko kyseessä mielestäsi selkeästi määriteltävä laji tai genre?

On. Kyllä sen mielestäni pitäisi olla. Se on kuitenkin yksi teatterin alalaji, joka vaatisi sen, että siihen pitäisi erikoistua. Ensimmäinen muoto tai vaihe yleensä on, että kun siihen paneutuu, siitä löytyy paljon asioita. Se on oma juttunsa. Jos sitä haluaa tehdä hyvin ja kehittää sitä, ja haluaa antaa panoksensa, siihen pitää paneutua. Se vaatii, että itse antaa panoksensa sille muodolle, ei riitä, että pelkästään ajattelee, että minä nyt vähän käytän tätä välineteatteria esityksen tekemiseen. Pitää itsekkin pystyä antamaan sille alalle. (Kuustie 2011.)

Kuustie puhui haastattelussaan paljon itseopiskelusta. Se houkuttaa tällä hetkellä itseäni. Koska olen vaiheessa, jossa ilmaisukeinoni etsivät vielä omaleimaista muotoaan, uskon olevan parasta, jos nimenomaan etsin nyt itse, sen sijaan että ottaisin voimakkaita vaikutteita joltain toiselta tekijältä. Onnekasta on, että työssä esittelemäni kokeneemmat teatterintekijät edustavat esineilmaisun spektrissä niin erilaista estetiikkaa, vaikka toisaalta näiden tekijöiden peruseriaatteissa on myös paljon samaa.

Yleisellä tasolla taas toivon, että työni merkitys näkyisi siinä, että esineilmaisun käsitteellinen erotteleminen herättäisi käytännön kokeilunhalua, sekä halukkuutta käydä siitä rakentavaa keskustelua. Koen, että marginaalisemmat teatterimuodot eivät välttämättä pääse kehittymään, jos niistä ja niiden mahdollisuuksista ei ole keskusteluväli-

neitä. Ilman taiteellista tavoitteellisuutta ja dialogia esineilmaisukin voi jäädä vaatimattomaksi, varovaisesti tunnustelevaksi keinoksi.

Kun aloitin opintoni esittävän taiteen koulutusohjelmassa, toivoin eri osa-alueiden opiskelujen myötä löytäväni oman suuntautumiseni. Halusin selvittää, olenko ensisijaisesti ohjaaja, esiintyjä vai dramaturgi. Tehtävä epäonnistui surkeasti. On käynyt selväksi, että tekijänä olen monialainen. Olen myös oppinut hyväksymään asian ja nauttimaan siitä. Esineilmaisuus on keinovaihtoehto henkilölle, joka haluaa olla näitä kaikkia yhtäaikaaisesti.



Kuvio 5. Hautajaiset. Kuvaaja: Roman Binka

## Lähteet

Arlander, Annette 1998. Esitys tilana. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Kauppinen, Silja 2010. Esineteatteri – Kuriton taiteenlaji. Helsinki: Metropolia Ammattikorkeakoulu.

Lehmann, Hans-Thies, suomentanut Riitta Virkkunen 2009. Draaman jälkeinen teatteri. Helsinki: Like.

Luukka, Louna-Tuuli 2011. Työpäiväkirja.

Paavolainen, Teemu 2001. Ylimarionetista bioesineeseen. Näkökulmia teatterin esinekieleen. Tampere: Tampereen yliopisto.

## Haastattelut

1 Happonen, Linnea 2009.

2 Kuustie, Janne 2011.

## **Haastattelukysymykset**

Miksi kiinnostuit objektien/välineiden käyttämisestä teatterikielessäsi?

Miten päädyit käyttämään niitä? Milloin?

Mitä lisäarvoa välineet mielestäsi teatteriin tuovat? Vaikuttavatko ne dramaturgiseen työskentelyysi? Miten?

Millaisia haasteita välineiden käyttö esityksissä mielestäsi voi tuottaa?

Onko sinulla esikuvia tai merkittäviä vaikutteiden antajia välineteatterin saralla? Tai jos ei suoranaisesti välineiden käyttäjänä, mutta teatterintekijänä?

Onko sinulla tavoitteita välineteatterissa, joita et ole vielä saavuttanut?

Miten kuvailisit tekijänä suhtautumistasi lavalle tuotavaan esineeseen: onko se sinulle ensisijaisesti esteettinen, symbolinen, vieraannuttava vai funktionaalinen elementti?

Miten välineen käyttö esityksessä vaikuttaa näyttelijäntyöhön?

Mitä haasteita välineiden käyttö esityksessä tuo katsojalle?

